

# الفن... هو الثروة الباقية

الدكتورة نجّاح العطّار

وزيرة الثقافة والإرشاد القومي

في الأسطورة أن تلميذاً سأل معلمه الشيخ هذا السؤال : ما هي الثروة التي لا تنفذ؟  
أجاب المعلم الشيخ : إنها المعرفة ، والمعرفة ، كما تعلمون ، هي الثقافة ، والثقافة هي  
الحضارة في تسلسلها التاريخي ، ويسعدني أن أكون والوفد المرافق لي ، رسل ثقافة اليكم  
رسل ثروة باقية ما بقي الإنسان ، لأنّه بها ، مع الخبز ، يحيا إلى أبد الدهر .

مبارك إذن خبز الثقافة ، هذا الذي منه كانت المعجزة ، وبه تبقى المعجزة ، ومنه تصير  
معجزات على مدى العصور . ولست أزعم أن هذا المعرض التشكيلي يمثل الثقافة العربية  
السورية المعاصرة ، لكنه جزء منها وأحد وجوهها ، ونحن نعمل لإغناء كنزنا الثقافي  
بالاستناد إلى أفضل ما في التراث العربي ، وهو مخمّر في التاريخ الحضاري ، وبإضافة إبداعاتنا  
الجديدة ، في مختلف المجالات ، إلى هذا الكنز الذي يكبر يوماً بعد يوم ، وله باب مرصود  
لا تفتحه إلا كلمة واحدة : الصداقة ، هذه التي على اسمها أتيناكم ، وعلى اسمها نطمح  
إلى الإفادة من ثقافتكم العظيمة ، ومن تجاربكم الغنيّة والعريقة .

اسمحوا لنا إذن أن نصافحكم ، أن نشد على أيديكم بمودة كبيرة ، لأنكم أصدقاء أوفياء  
تقدّمون لنا المساعدة ، لا في حقل التبادل الثقافي وحده ، بل في كل الحقول الأخرى ، ومنها ميدان  
الدعم السياسي ، والدعم المادي ، في وجه عدونا المشترك ، الامبريالية ، ورأسها الامبريالية  
الأمريكية ، وفي مقاومة العدوان الصهيوني الذي يغتصب أرضنا ، ويستلب حقوقنا ، ويشن الحروب  
علينا وآخرها الحرب ضد لبنان ، هذا البلد العربي الجميل الذي اجتاحت الغزو الإسرائيلي أرضه  
وهدم بيوته وآشامه ، وارتكب المجزرة الرهيبة ، الفاشية ، في مخيم صبرا وشاتيلا ضد  
الأبرياء من الشيوخ والنساء والأطفال الفلسطينيين .

إن الامبريالية الأمريكية ، والصهيونية العنصرية ، تريد أن يكون لبنان جسراً عسكرياً  
إلى البلاد العربية ، وأن يكون بخاصّة ، جسراً عدوانياً ضد سورية وفي الوقت الراهن ، يركّزون





صند بلدنا ، لأنه يقاوم كامب ديقيد ، القديمة والجديدة ، ويطالب بانسحاب إسرائيل من لبنان ، ويسد الطريق على حلم السيطرة الأمريكية والإمبراطورية الصهيونية ، ويقف مناضلاً ، صامداً ، يدعم من جمهوريتكم الديمقراطية الصديقة ، ودعم من دول المنظومة الاشتراكية ، وفي طليعتها الاتحاد السوفييتي ، الصديق الوفي للقضية العربية .

نحن نعلم أن الامبريالية تهدد أوروبا ، كما تهدد الشرق الأوسط ، تهددكم كما تهددنا وتهدد السلم العالمي ، لكننا معكم كما أنتم معنا ، ونحن على ثقة أن إرادة الشعوب هي التي ستنتصر ، ضد الذين يزرعون أوروبا بالأسلحة النووية ، وضد الذين يسلحون إسرائيل بالأسلحة التقنية الحديثة ، ويوجهونها ضد العرب والشرق الأوسط .

إن الثقافة هي التي تصوغ وجدان المناضل في سبيل السلم ، والمقاتل الذي يخوض حرباً عادلة ، والإنسان الذي يبني الاشتراكية ، ويصنع التقدم ، ومن هنا ، فنحن العاملون في حقل الثقافة ، بناء للإنسان فكرياً ، ومقاتلون ألداء في سبيل البشرية ، وضد كل الشرور الاجتماعية .

وفي هذه الأيام التي تحتفلون فيها بالذكرى المئوية لوفاة كارل ماركس ، المفكر الذي أضاع الكون بمفهوم جديد للمادة والتاريخ ، وكان فكانت ثورة فكرية بكر ، شكلت حداً ومنغظاً في المسيرة التاريخية ، ونهض على صوت نفيها كل المستعبد في الأرض ، نحتفل نحن أيضاً بميلاد حزبنا ، حزب البعث العربي الاشتراكي ، الذي فجر ثورة آذار ، وبني سورية الحديثة بقيادة الرئيس حافظ الأسد وكان فصيلة من فصائل حركة التحرر الوطني العالمية وطليلة في النضال الوطني والقومي في الوطن العربي .

نشكركم على إتاحة هذه الفرصة لنا ، لزيارة بلادكم الجميلة والعظيمة ، وعلى إقامة هذا المعرض ضمن الطمّوح المشترك لزيادة حجم التبادل الثقافي بين بلدينا وتحية قلبية لكم جميعاً ، شعباً ، وحزباً ، وحكومة ، ورئيساً ، وشكراً .

« ألقى في افتتاح المعرض التشكيلي السوري في برلين - ألمانيا الديمقراطية »



# تراث ومعاصرة

حنا رقا الشريف

لقد تحدثوا عن « التراث » وتحدثنا ، وقالوا بأهميته الكبيرة في فننا المعاصر وقلنا بأن هذه الأهمية تعادل وجودنا ، فهو الذي يعطي هوية لنتاجنا ، ولا أصالة بدونه ، ولا اعتبار لنتاج من غيره ، لأنه نحن ... ولا نكون بدونه .

ذلك لأنه يعطينا شخصية مستقلة في هذا العالم ، ولن تكون لنا هذه الشخصية ... إلا إذا قدمنا فنا أصيلا له خلفيته الفنية المرتبطة به ، ولهذا فهو الذي يعطينا وجودا مستقلا ، وحضارة عربية معاصرة ، لها « هويتها » ، وهذه الهوية تعني الوقوف بوجه الاطماع التي تحيط بنا ، وقبول التحدي الحضاري الذي يسعى لطمس وجودنا المادي والفني .

وهذا يعني ان الحفاظ على تراثنا ، والتمسك به والتأكيد عليه يعني الحفاظ على الوجود ، وعلى استمرار هذا الوجود ، في لحظات من الغزو الاستيطاني والاستعماري ، يهدد الوجود العربي كله على هذه الأرض ، ويسعى لنهب تراثنا ، ومحوه ، وتذويب شخصيتنا ليمنع وحدتنا ، ويفتت مقومات وجودها الحضاري ، ويمنع تمسك العرب بأساس متين يبنون عليه ، وجودهم كله ....

ولهذا فالتراث العربي يعني لنا شيئا أساسيا ، يماثل السلاح في معركة الوجود التي نخوض ، أنه [ الهوية ] ، وهو [ الأصالة ] ، وهو [ نحن ] بالمعنى الدقيق للكلمة .

وان في محاولات محوه او طمسه او اللجوء لغيره ، لتأكيد الهوية ، ما يعطي عدونا السلاح الماضي ، الذي يستخدمه ضدنا ، في معركة ضارية ... يختار لها عدونا اشرس الاسلحة ، وأكثرها فتكا ، وهو تفتيت وحدتنا ، واقتلاعنا من جذورنا ، وتهديد وجودنا على أرضنا .

ولهذا نحن في تمسكنا بتراثنا العربي ، لسنا في خيار ، بل نحن امام موقف وجودي ... لا مفر منه ، ولا مناص من ان نجابهه ، خيار واحد يقول لنا : انكون ... او لا نكون !؟

ونحن نريد ان نكون ، ولهذا لا مناص لنا ، إلا ان نكون مع تراثنا ، الذي يهبنا شخصية ، ووجودا حضاريا ، تقدمه لنا هذه الابداعات الفنية التي يقدمها الفنان التشكيلي العربي المعاصر الذي يرتفع في نتاجه الى موقع المسؤولية ، ليؤكد وجودنا فنا وافكرا وحضارة مستمرة ، وهوية لها في كل مرحلة صيغة تتحقق عبرها ، لتؤكد أن العرب موجودون اليوم ، وجودهم الماضي ... وقادرون على العطاء ... كما أعطوا .

ولقد أحس فنانونا التشكيلي ، بأهمية هذا التراث ، كما أحسنا ، ولهذا فقد سعى منذ بداية نهضتنا الى تأكيد أهميته ودوره ، وأعطاه في كل مرحلة من مراحل النهضة العربية الحديثة ، ما يستحق من الاهتمام تبعاً لظروف الواقع العربي الموضوعية ، ولتطور التحديات التي عاشها العرب ، وردود الفعل التي قدموها للمجابهة ، والتي زادت من التأكيد على أهمية دوره الكبير في النتاج التشكيلي المعاصر .



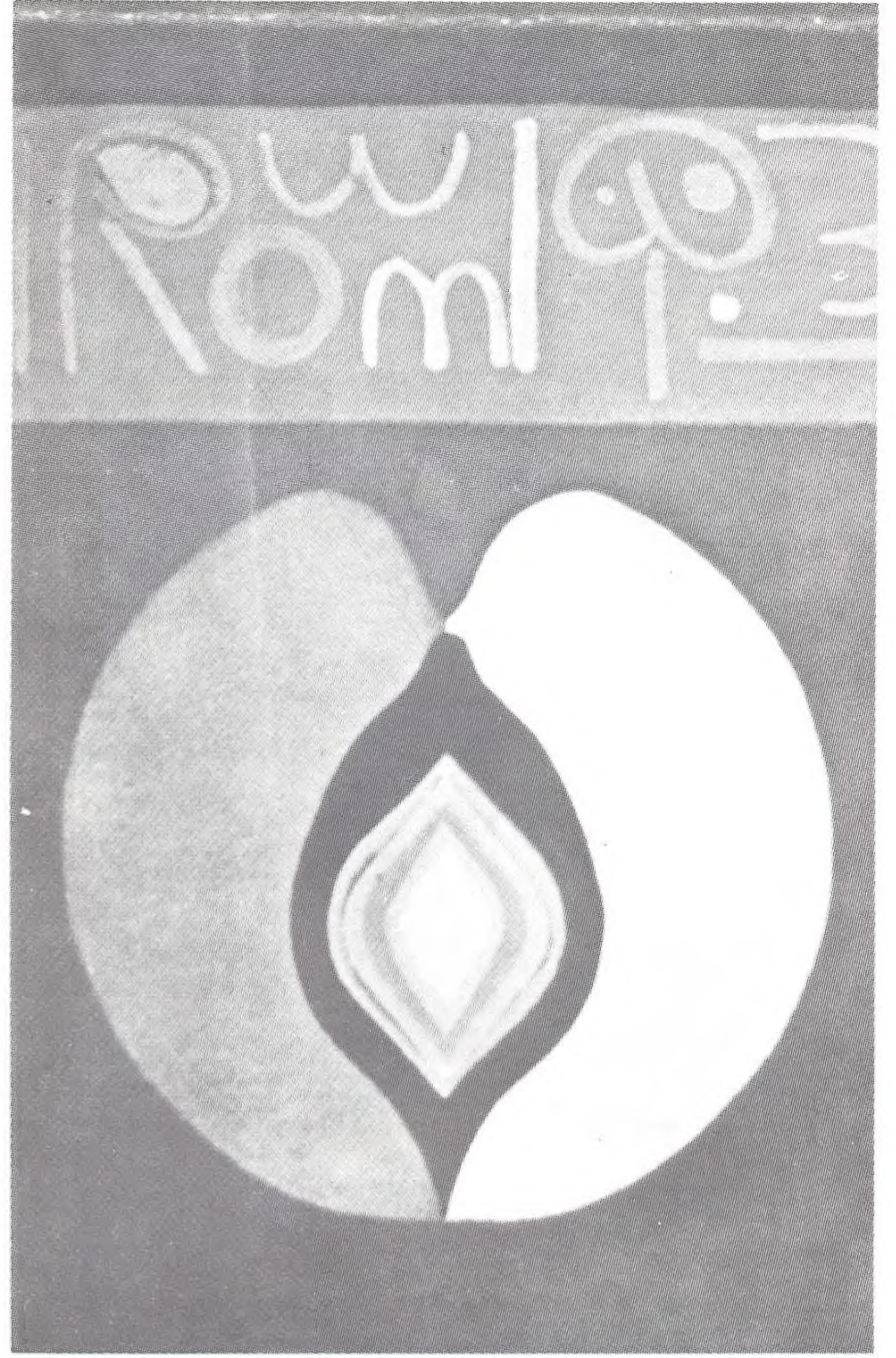
أن من الواضح ، أن هذا الارتباط بالتراث لا يعني ولا بشكل من الأشكال أن نكتفي بإعادة نسخ ما أبدعه الاجداد ، ونقدمه للعالم ، ولهذا فالقضية الملحة هي أن نكون مبدعين في تعاملنا مع تراثنا ، وفي إعادة أحيائه ، والتعبير به عن واقعنا ، وعن المشكلات الملحة التي تجابهنا اليوم ؟

وهذا الشرط الذي نراه أساسيا اليوم ، لا يجعل منا ورثة لتراث فني عربي رائع ، أعطى العالم حضارة ومدنية لا تجاريان ، بل يجعلنا قادرين على وعي أن علينا أن نكون عربا في رؤيتنا ، ومعاصرين في أسلوب تناولنا للمشكلات الملحة التي نعيشها اليوم ، وفي هذا المفهوم للتراث المعاصر ، ما يؤكد على حقيقتين أساسيتين :

**اولا ان تراثنا التشكيلي العربي يملك من المقومات والأشكال الفنية ، والمفاهيم الجمالية ، والقدرات التعبيرية ما يساعد الفنان المعاصر على اختيار واسع لما يريد ، ولما يبحث عنه ، ولا يستطيع احد ان يدعي بأن ما أنجزه العرب من ابداع قد توقف عند صياغات معينة ، أو أشكال محددة ، ولا يمكن توليدها من جديد بابداع فني له سماته الحضارية المحددة ، التي تملك القدرة على تقديم فن حديث بروح عربية ، فن عربي ينتطع ليعالج قضايا الانسان العربي المعاصر ويقدم مشكلاته الراهنة ، مبدعا في هذا التقديم ، معاصرا يولد ما يشاء من الابداع الذي يحمل مسؤولية تاريخية ، ويملك مقومات الوجود العربي المعاصر فنا وفكرا .**

وهكذا تؤكد على أن تراثنا قادر على العيش في عالم معاصر ، وأن ما ساعد العرب على الابداع يوما ، لتقديم حضارتهم وفنهم ، هو نفسه قادر على أن يبعث فيهم حياة جديدة ، بفن له استمراريته ، وله تطورات شكله الفني حسب الظروف المختلفة المعاصرة ، والمراحل المتتابعة التي مرت ، والشروط الجديدة التي تفرضها حياتنا المعاصرة ، والتي أصبحت تملك العديد من القضايا الانسانية والاجتماعية والقومية ، التي تحتاج للمعالجة ، وتقديم الحلول التي هي مبتكرة ، معبرة عن واقع جديد نعيش فيه .

وهكذا ، نؤكد للعالم أن تراثنا ليس تراثا ميتا ، مكانه ( المتحف ) ، وخزائن الآثار ، ومستودعات التحف ، ولكنه يملك من المقومات ما يجعله قادرا على أن يحيا ثانية في لوحة فنان معاصر وقادرا على أن يعطي كل المفاهيم الحديثة ، دون أن تفسده حين يتصدى له فنان مبدع ، وهو قابل للاستخدام في حياتنا المعاصرة على نطاق واسع ، وبمختلف التقنيات الحديثة مهما تطورات ، ولهذا نقول عنه بأنه معاصرة من كل النواحي المعاصرة ، وأكثر تعبيرا عما من كل الأشكال الفنية الوافدة علينا ، لأنه أكثر قدرة على تجسيد وجودنا ... مستمرا .



كتابه عربية ... للفنان الحميدي

ولهذا لسنا في موضع مناقشة أو حوار حول أهمية التراث ، لأنه حقيقة ، وحقيقة ارتفعت الى مستوى تأكيد الوجود لحظة الحظر المحدقة ، لكننا امام تساؤل عن الكيفية التي نتعامل بها مع هذا التراث ليكون فعلا سلاحا في معركة الوجود الحضاري وسلاحا فعالا ؟! وهنا تبرز بوضوح عدة حقائق اساسية ، وهي أن علينا أن نفهم هذا التراث ، ونهضمه ، ونستعين به ليكون دافعا لنا من أجل الهدف الاساسي الذي نسعى اليه اليوم .

وهكذا تبرز قضية علاقة التراث بالمعاصرة ، ملحة على شكل يجعلها أهم قضية تشغلنا كباحثين ، مثلما تشغل فنانا التشكيلي ، وتأخذ هذه القضية أبعادها ، نتيجة لانها القضية التي تعادل الوجود والبقاء ؟! لان الحديث عن التراث هو في الحقيقة ( حوار ) حول قضية الوجود العربي كله ، واستمرار هذا الوجود وتأكيده ، واعطائه الميزات الكفيلة بأن تتجاوز كل التحديات .

نحن اذن امام تساؤل هام جدا :  
- كيف نكون مع تراثنا نؤكد عليه ، ونشعر بأهميته ؟!  
ونستخدمه كسلاح ؟ في واقعنا المعاصر ؟!



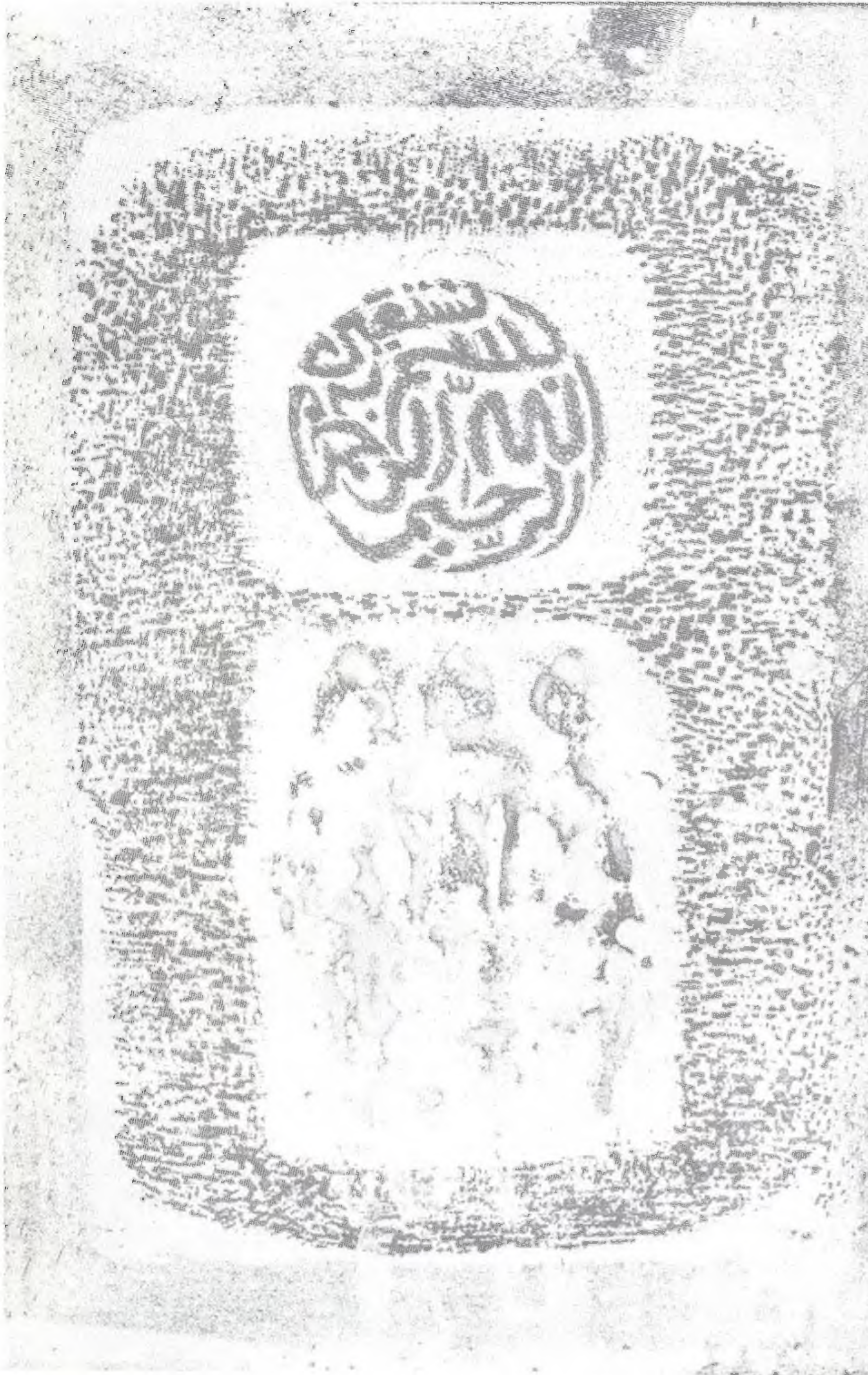
ثانيا : ان العرب لم يكونوا مبدعين في الماضي لتراث أصيل له أهميته الكبيرة ، وهم الان عاجزون عن تقديم ابداع جديد ، وتوليد لما هو جديد يكشف قدرات الابداع التي تتحدى بكل جراءة كل مايقال عنا من دعاوى ، بأننا متخلفين عن اللحاق بالحضارة واستيعابها ، وتقديم الابداع الجديد الذي يؤلف الانتاج ويبدعه بعقريه لاتقل عما يقدمه الآخرون من الشعوب الأخرى .

ذلك لان عالمنا المعاصر - رغم تقدمه التقني والعلمي - مازال متخلفا في جوانب عديدة ، ولعل اهم هذه الجوانب هي ادعاء ( التفوق ) ، و ( النعرة العنصرية ) ، واعتبار الشعوب التي لم تتطور تقنيا ، أو التي هي في طريقها للتقدم اقل منزلة واهمية من شعوب أخرى ، وامم ثانية ، وهكذا يربطون ( التقدم ) بعرق أو شعب يعتبرونه اكثر من غيره قدرة على تقبل الحضارة ، وتحقيق الابداع تقنيا وفنيا .

ونحن هنا امام تحد جديد من نوعه ، تفرضه الايديولوجيات المتفوقة علينا ، وتسعى لشدنا اليه ، والاقلال من اهمية ما ابدعناه ونبدعه ، وتسعى الى ربط الحضارة بأمة ونفيها عن أخرى ، وجعل الفن له صيغة معينة ترتبط بنتاج معين له سماته واساليبه ، مع ان الواضح ان الشعوب كلها قدمت للانسانية في مرحلة شيئا ما ، وما تزال الانسانية تحتاج الى مشاركة كل الشعوب في الابداع ، لنحقق عالما لا نرى فيه هذه الفروق الطبقيية بين أمة وأخرى ، ولا نرى ان هذا ممكن الا اذا اقتنع العالم معنا بأن عليه ان يحترم كل ابداع ويقدر كل المنتجين ، ويحترم كل الصيغ الأخرى التي تقدمها الشعوب المختلفة في درجة التطور ، والتي لاتقل في ابداعها عن الامم المتطورة ، والتي وصلت الى مرحلة تقنية متقدمة .

ولقد ادرك الفنان التشكيلي هذه الحقيقة منذ البداية ، وعكسها في تجاربه عبر احساسه العفوي ، وشعوره بمسؤوليته ، وربط بين رؤيته الفنية وبين ظروف الواقع الموضوعية ، التي جعلته يولي اهتماما كبيرا ، ويؤكد على شخصيته الفنية والتي تمثل جزءا لا يتجزأ من عملية بناء شخصية امته ، كتراث اصيل يتواصل عبر نتاج تشكيلي حديث معبر عن الواقع ، يملك الرؤية ويتطلع الى فن معاصر بروح عربية ... يتحدى بها كل الظروف الراهنة .

ونحن قادرون على اكتشافها في تجارب عديدة ، متميزة اصيلة في حركتنا التشكيلية العربية ، التي اعطت لعلاقة الفن المعاصر بالتراث اهمية كبيرة ، حين جعلت الاصاله ابداعا فرديا ، وخلقا من عناصر ، وتاليفا يحسن ربط الماضي بالحاضر .



كتابة عربية ... للفنان وجيه نصله

ولقد بحث كل فنان عن الاصاله ، فوجد منطلقات له من التراث الذي بدأ يتجدد بابداع الفنان ، ويقدم عالما فنيا له ابعاده ومميزاته ، ولفته الفنية الخاصة ، التي تدمج بين ما هو موروث ووافد في تركيب يتجاوزهما ، ولهذا لا نستطيع ان نرد اي تجربة الى مصدر وحيد ، ولا يمكن ان نفسرها بكلمات مبسطة ، او بعبارات مسبقة ، ذلك لان لكل فنان عالمه ، ولكل عالم أكثر من جانب ، ولان عملية الخلق الفني في التجاوز ، الذي لانستطيع تقصي كل ابعاده ، ولهذا فالخير كل الخير في مشاهدته ، وفهم دوره وتحليله ، واكتشاف اهم جوانبه الفنية ، ودورها في حياتنا المعاصرة .

ولقد تأكدت هذه الحقيقة في النتاج الفني للفنانين المبدعين والاصلاء الواعين لدورهم التاريخي ، والذين ربطوا بين قضايا أمتهم وشعبهم بقضاياهم اليكسوا في تركيب خاص ملحمة الحياة العربية المعاصرة بكل ابعادها ، وكل نكساتها وطموحاتها والامها وامالها .



وأثبتت هذه التجارب أن الفن التشكيلي العربي المعاصر ، قد أخذ من التراث أشياء لا تحصى واستخدمها بأشكال شتى ، وبرؤى متعددة وهكذا وجدت النماذج التي تؤكد قدرة هذا التراث على البقاء ، وقدرتنا على استخدامه لتحقيق شتى الأغراض التي تتطلبها حياتنا المعاصرة ونحن قادرون على اكتشاف هذا التنوع في الاستخدام ، والتعدد في الأساليب ، الذي يماثل تعدد التجارب التي ارتبطت بهذا التراث ، وهكذا أعطت كل تجربة ما يمكن اعتباره عملاً أصيلاً على اختلاف الأنماط التي استخدمت فيها هذه العناصر .

وقد وجدت كل تجربة في تراثنا المعين الذي لا ينضب ، والمصدر الذي لا يجف ، والنبع السخي الذي يقدم للفنان كل حاجته ، التي تساعد على الإبداع بلغة معاصرة .

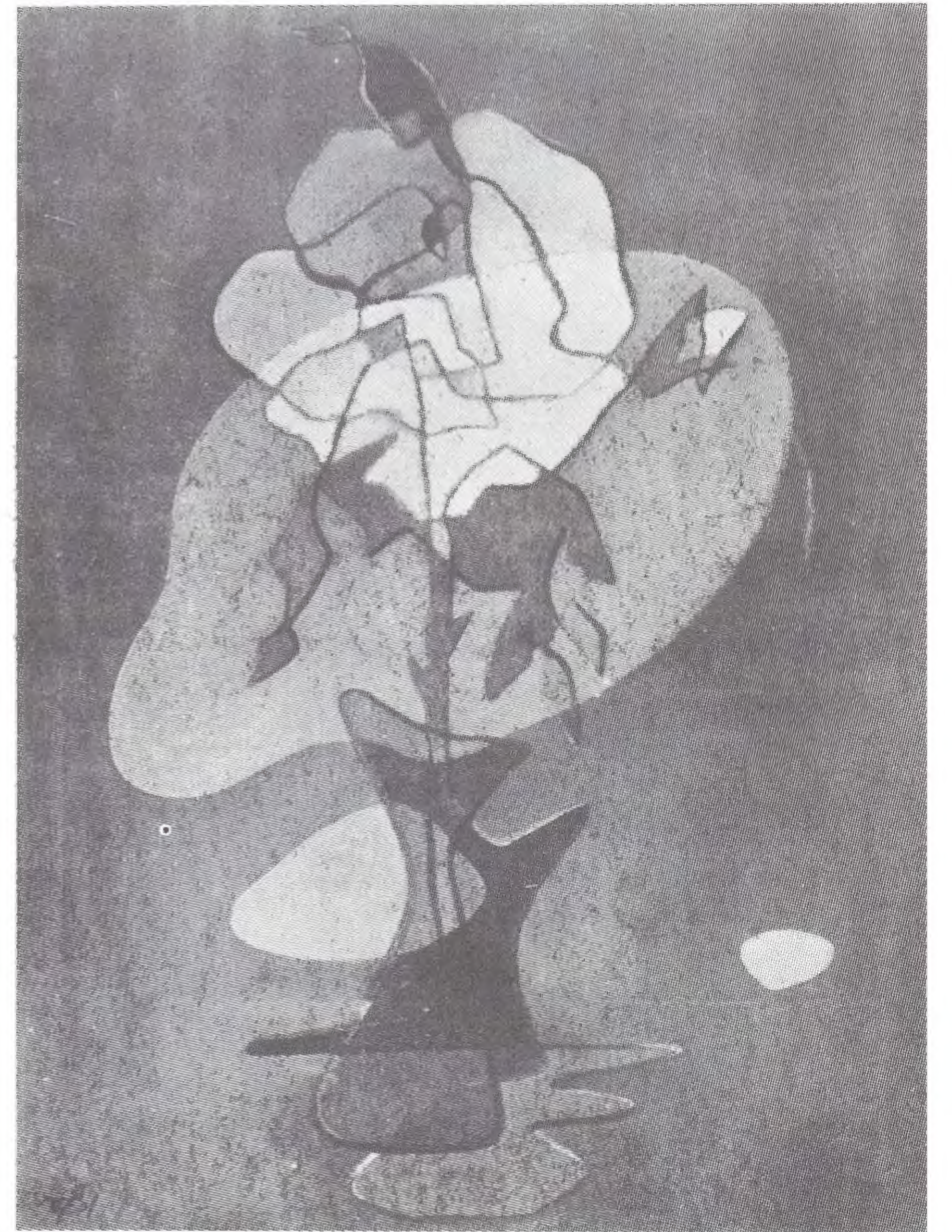
فمن أراد التعبير عن الموضوعات القومية والسياسية ، وجد في التراث ما يساعده على ذلك ، ومن أثر الفن التجريدي والزخرفي فله ذلك ، ومن بحث عن الموضوعات الاجتماعية فلسوف تساعده العناصر على تقديم موضوعاته ، ومن ربط فنه بعالم ذاتي خاص ... حقق ما أراد .



زخرفة عربية ... للفنان نعيم اسماعيل .

وهذا التنوع يدل - أن دل على شيء - على مدى غنى هذا التراث ، ومدى يقظه الفنان لاهمية الاعتماد عليه ، ومدى حاجاته له ، لكن الفنان لم يتوقف عند الأخذ ، بل حاول أن يعطي ، وهو قادر على دمج ما أخذ بما أعطى ، حتى أصبحت هذه العناصر المأخوذة ( معاصرة ) تماماً ، وملكا له يعيد تكوينها وفق غاياته ، ويحوّلها حسب أهدافه ويتصرف بها وفق رؤيته ، ليقدّم لنا لغة تشكيلية جديدة ، لها جذورها وغاياتها ، وهي تتكامل مع البحث والتجربة لتأخذ أبعادها ، وتتفاعل مع الواقع ، وتمتد بجذورها إلى التراث العربي ، وما تركه الأجداد من إبداعات ، وهي معاصرة تأخذ من الفن العالمي لتعطي .

واكتشف الفنان العربي المعاصر أن في تراثه العربي من العناصر التشكيلية والتجريدية ، ومن المفاهيم الحديثة والمعاصرة ، ما يساعده على تحقيق هدفه ، وفيه من الجماليات والقيم الفنية ، ما يتجاوز الكثير مما نراه من تجارب الفنون الأخرى ، كما اكتشف أن هذا التراث كان مصدراً هاماً للعديد من التجارب العالمية ، التي اعتمدت عليه لتعطي فنها .

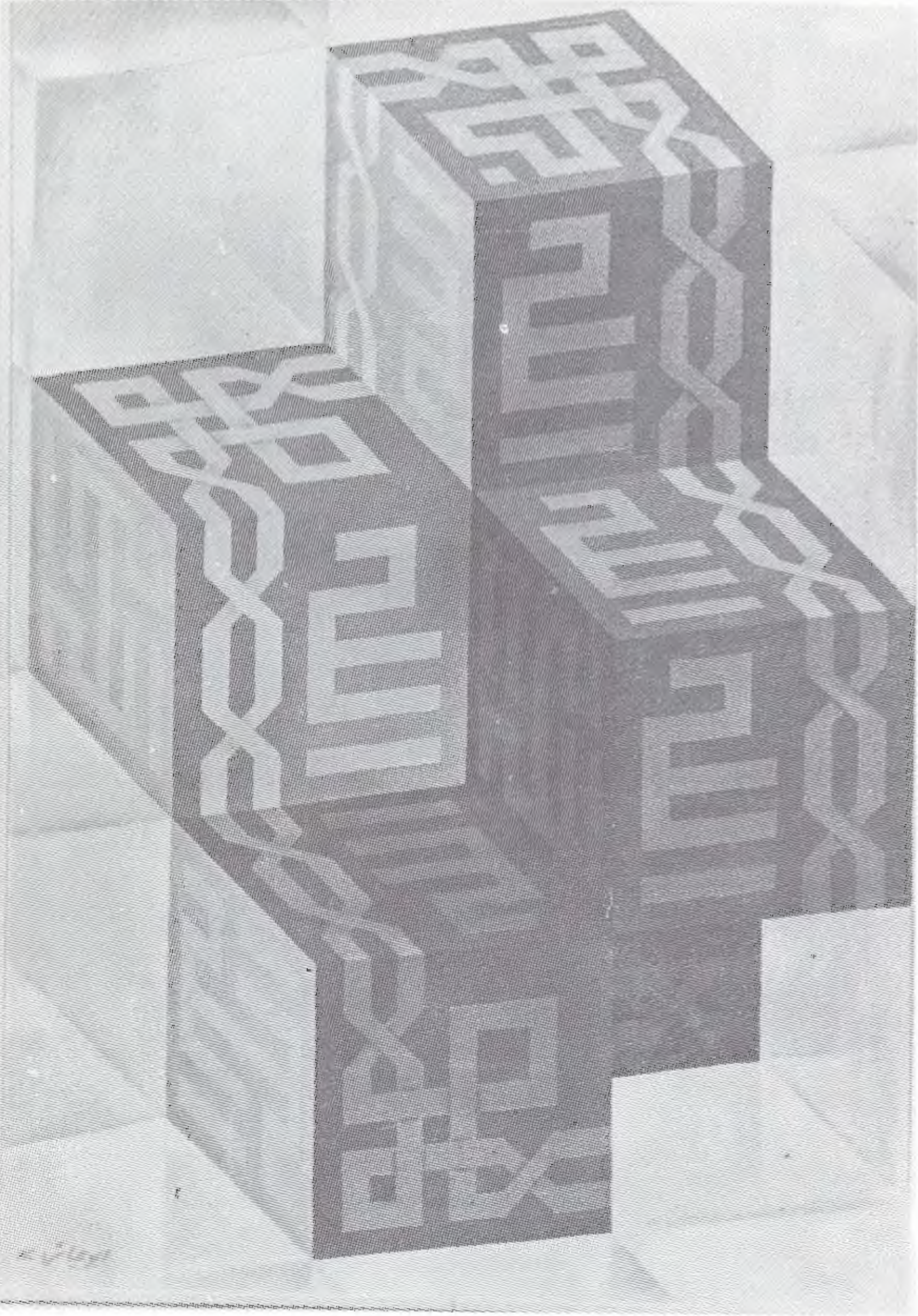


زهود للفنان ادهم اسماعيل





كتابة عربية للفنان محمد عنوم



زخرفة عربية للفنان حسان ابو عياش

والكن هذه المفاهيم والقيم التي استقاها من تراثه، ومن التراث العالمي الذي أخذ من تراثنا، تحتاج الى عملية خلق جديدة، حتى تتلاءم مع الواقع الذي نعيشه وما يتطلبه من الفن، وحتى تكون قادرة على تجاوز نفسها باستمرار لتكون قادرة على البقاء، وألا نقف عند فهم معين قدمه الغرب لنا، بل علينا أن نعيد قراءة هذا التراث بأنفسنا... دراسة وبحثاً وتنقيحاً وتطويراً وإبداعاً، يسهم الفنانون فيه اسهام الباحثين والمفكرين، لتكون القراءة محققة لهدفنا الرئيسي... يكون التراث معيناً لنا، في عملية بناء أنفسنا والدفاع عن وجودنا حضارة وفكراً، فلا نسمح للاعداء... أن يستخدموه سلاحاً لهم ضدنا، بل نستخدمه ونفهمه ونعيد قراءته، وصياغته... ليحارب معنا ضدهم.

ولقد أثبتت القراءة العلمية الصحيحة، وعملية الإبداع الفنية، أن هذا التراث ليس مجرد زخارف، على أهميتها، وليس مجرد رسوم بعيدة عن التشبيه، ولا يدخل في ذهننا... أن علينا أن ننحو في فننا المعاصر هذا المنحى، بل أن تراثنا يملك كل العناصر التي تمكنه من التعبير عن شتى الموضوعات... سواء كانت تجريدية أو تعبيرية، موضوعات اجتماعية أو إنسانية، زخرفية كانت أم واقعية.

ونحن قادرون على اكتشاف هذه المفاهيم كلها في النتاج العربي، وسوف نختار ما يحلو لنا من التجارب لنؤكد أهمية ما طرحه الفنان العربي المعاصر من رؤى فنية، وما قدمه من إبداع... فهم روح هذا التراث، ووعي دوره، وأحسن التعبير عن الواقع المعاصر. وسوف نقدم عدة نماذج من فنانينا، لنشرح كيف تناولوا التراث في أعمالهم، وما توصلوا اليه... وجددوه.

ونحن قادرون على اكتشاف تجارب مماثلة لتجارب هؤلاء في كل قطر عربي مما يؤكد لنا وحدة الفن العربي، وتلاحم فنانينه رغم بعد الشقة والحدود، ولأنه يواجه نفس التحديات ويملك نفس التراث.

### التراث... كشكل

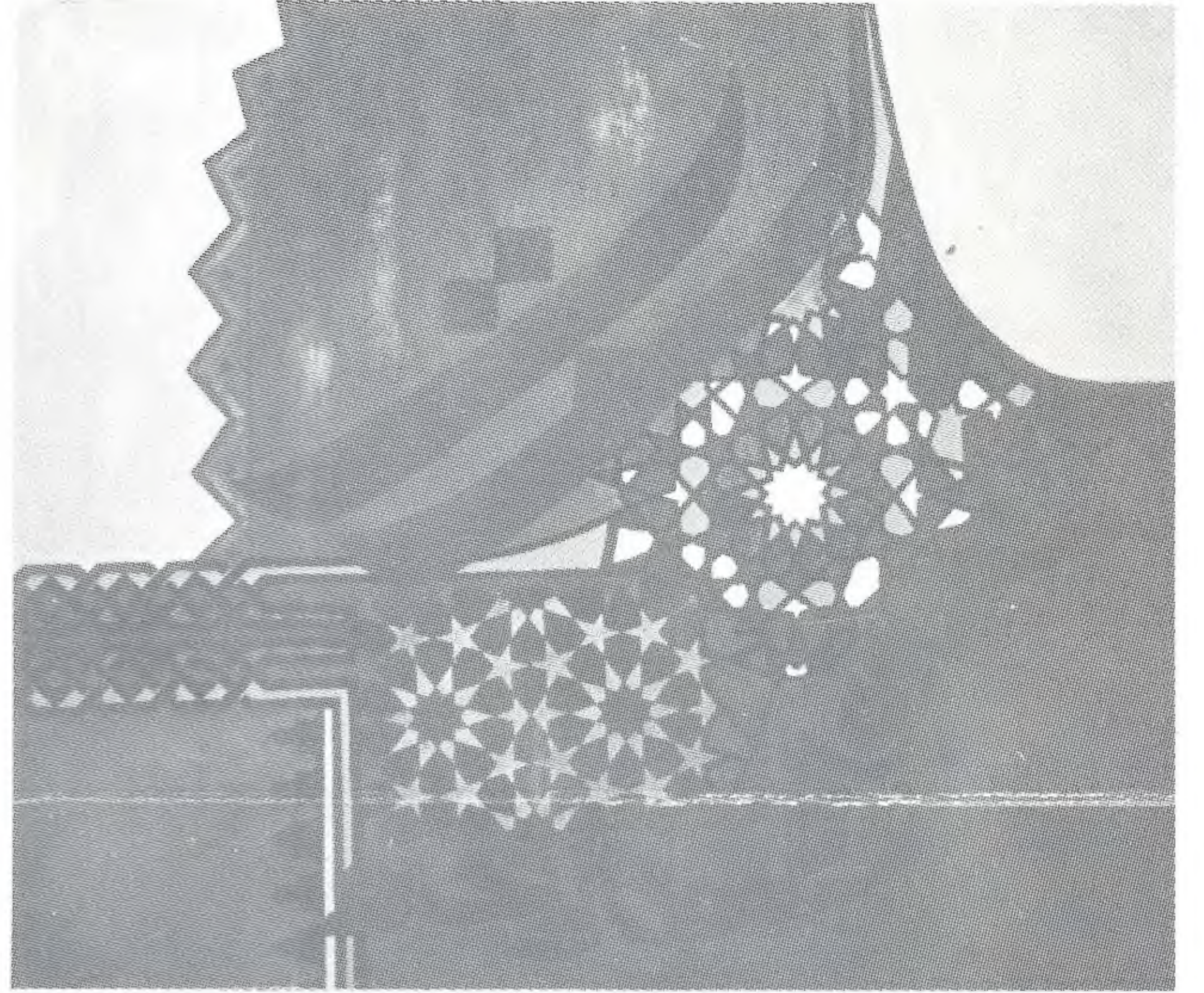
ولقد توصل الفنان العربي الى عدة حلول لقضية التراث، وأدخل عدة صيغ من هذا التراث في فنه المعاصر، وسوف نكتشف أن هناك من أخذ بالتراث كشكل فني، وحاول أن يقدم عبر هذا الشكل ما يريد التعبير عنه في لوحته الفنية، كثيرون لجأوا الى الزخارف والى الكتابة، واستطاعوا تقديم تجارب تجريدية، وتعبيرية أحياناً، منهم من أبقى على الزخارف كما هي واستخدمها في لوحته، ومنهم من طور هذه



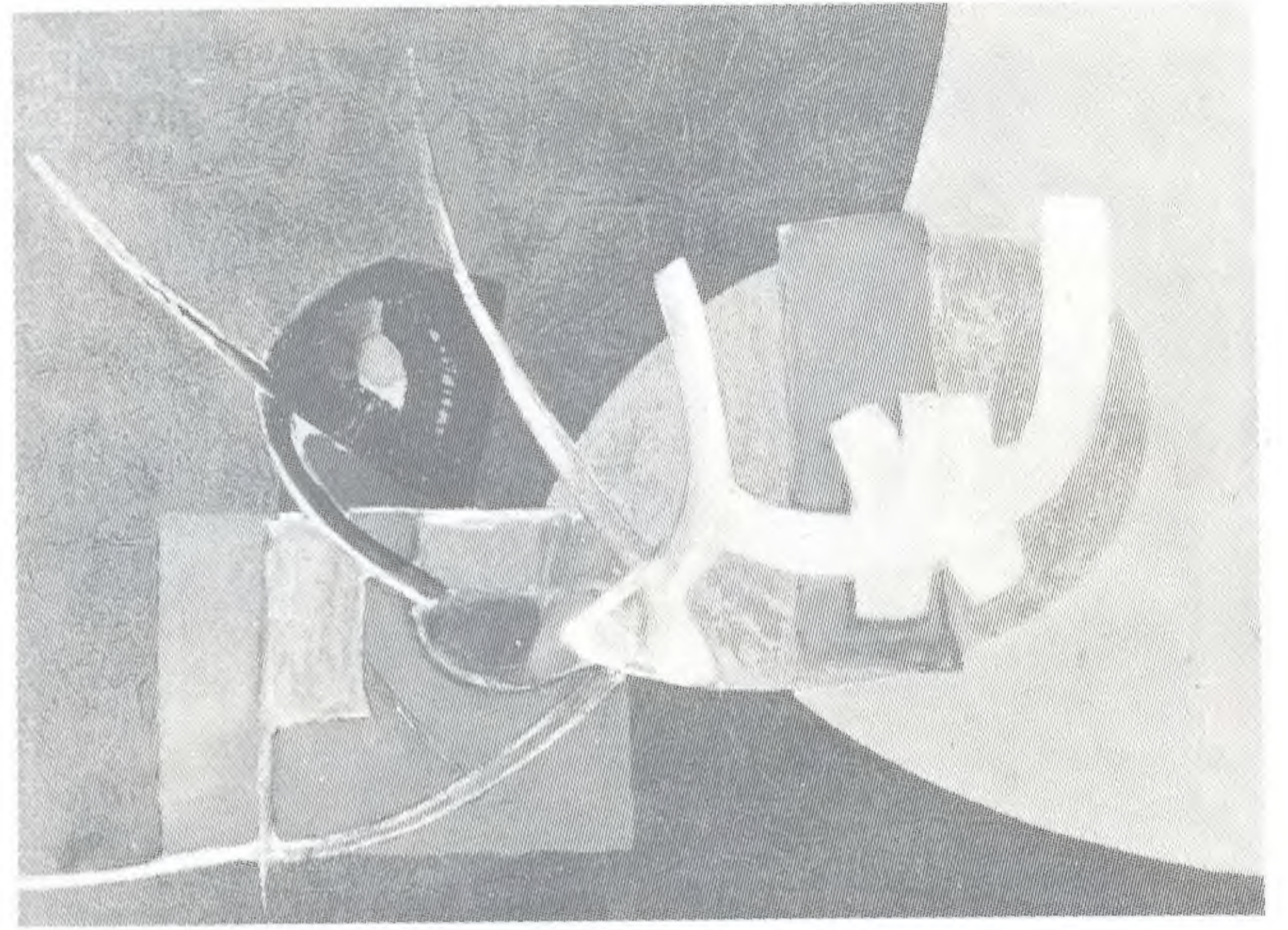
الزخارف وقدمها ضمن تشكيلات حديثة ، ومنهم من اعتمد على عناصر من الكتابة العربية ( الخط ) ، واعطاها صياغة حديثة، ومنهم من طور هذا الاستخدام للكتابة حتى أصبح التشكيل المعاصر في لوحته هو الاساس ... وفي كلا الحالتين اعتمد على الشكل وحده، وعلى علاقات الفن المحضة في تأليفه . وقد يصل الفنان الى تأليف متميز له شخصيته الفنية ، لكن الصيغة الفنية الشكلية - على أهميتها - ، لا يمكن أن تكون الحل للمعضلة ، والجواب الشافي للمضمون ، وذلك لاننا نحتاج الى الصيغة التعبيرية ، أو التسجيلية ، أو الذاتية ... التي تساعدنا على تطوير تجربتنا الفنية المعاصرة ، وهكذا قد نستطيع توظيف الشكل في هذه الصيغة ، جماليا وتطبيقيا ، وقد نحس بأن هذا الشيء يبدو هاما في فن على صلة بالحياة اليومية ... لكن ... يبقى العمل الفني ... ناقصا ... حتى ولو حقق كمال الشكل ، ووصل الى قمة الابداع .. ما لم يكن الفنان قادرا على اعطاء الشكل وظيفة اجتماعية ... او فكرية .

ولهذا لم يعد الفنان يفكر في شكل من الاشكال من أجل الشكل وحده ... اذ لابد من أن يعطي الشكل مضمونا ليبر عن قضية ، وبدانا نرى مفارقة بدأت تبرز ... الفن ليس شكلا ، بل ان علينا أن نبدع فنا له مبررات الوجود ، لياخذ دوره ، وإن في قدرتنا على تجاوز حوار الاشكال حين ندخل الرمز ، أو نلجأ الى الصيغة الجمالية التي تقدم لنا وظيفة ، وهكذا يبقى الفن حوارا شكليا حتى نوظفه أو نرمز به الى مضمون، فان لم نستطع فسينعزل الفن عن الواقع مهما حاولنا .

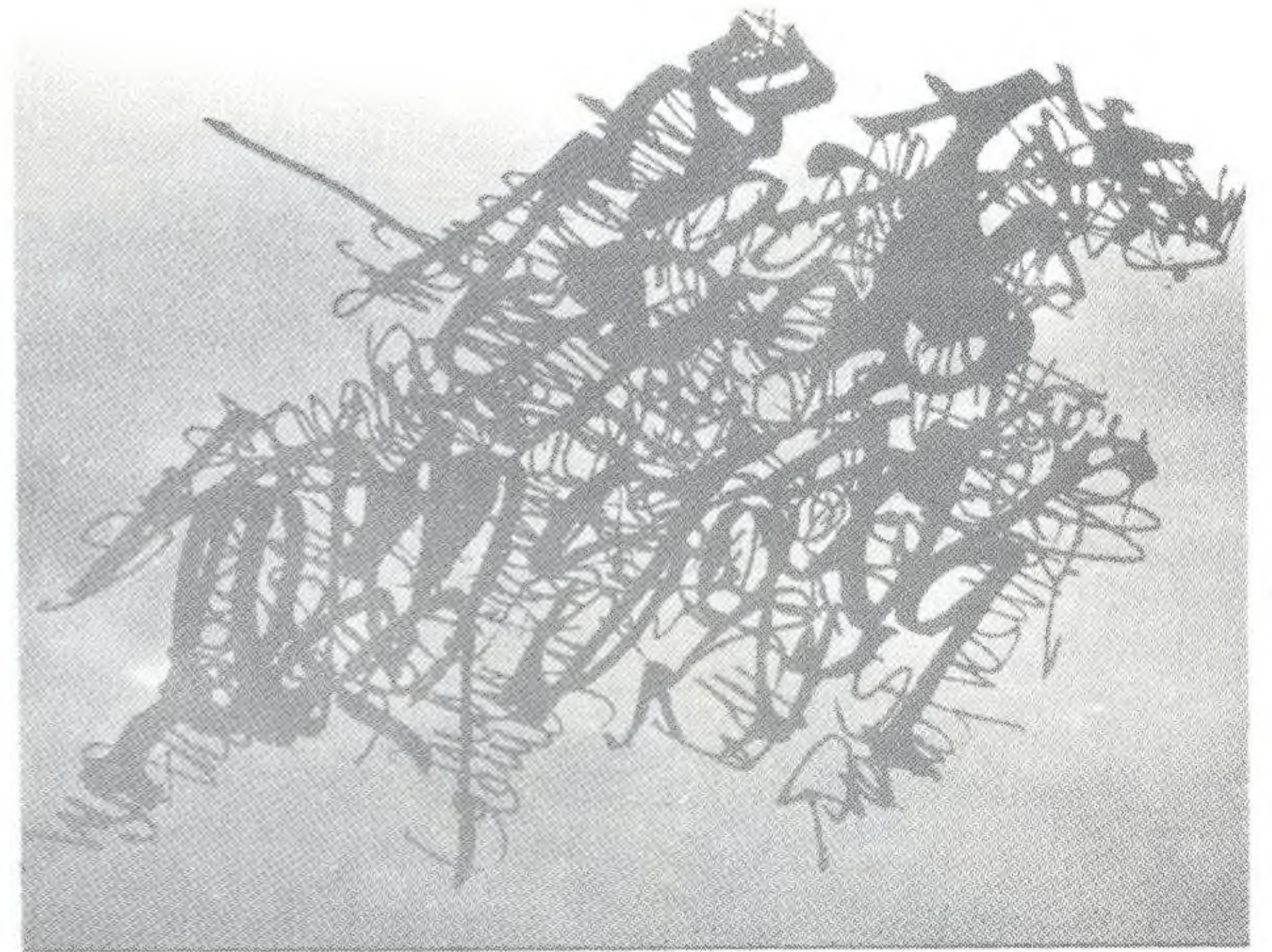
وهكذا بقيت المحاولات التي انطلقت من الاشكال وحدها ، هامة ... من حيث قدرتها على تطوير نفسها، وتعميق الرؤية الجديدة ، لكن الفن الاكيد يكمن في عملية ربط الفن بالواقع ، وهكذا تبرز مشكلة التشكيل الناقص الذي لا يجد الوظيفة ، ولا يتفاعل مع الظروف الراهنة ، ولا يتلاقى مع المضمون ، وقد ينقذ الفنان نفسه اذا رمز ، أو أعطى ما هو ملح عبر ما توصل اليه من شكل ... وهكذا فالشكلانية تأخذ معنى تجريبيا لتطوير الشكل نفسه والبحث عن صيغة جديدة له ، لكنها تأخذ أبعادها حين يوظفها الفنان لمضمون أو وظيفة اجتماعية تبررها .



تكوين عربي للفنان رنيق اللحام .



سلام .. للفنان محمود حماد .



كتابة عربية للفنان يوسف الاحمد .



## التراث ... كمضمون

وقد يتجه الفنان الى محاولة التعبير عن الموضوعات الاجتماعية والسياسية الملحة ، ونحن هنا أمام تجارب عديدة لفنانين ربطوا بين الفن والقضايا المصرية ، وعبروا هذا الارتباط عن طريق الاتجاهات الواقعية والتعبيرية ، رسموا المآسي والاحداث ، حاولوا أن يكون الصوت المعبر عن الواقع .

ونحن هنا أمام تعدد في النماذج .. من تسجيلية الى رمزية الى واقعية ، وواقعية تعبيرية ... ولقد اختار الفنان أن يقدم لنا شخصية فنية لها جذورها في الواقع ... وأحس هذا الفنان أن عليه ألا يقلد التجارب الفنية الوافدة ، وأن عليه أن يقدم تجربة جديدة لن تستقيم إلا إذا أعطاها جذورا تربطها بنا ، وهكذا بدأت عملية توليد جديدة لواقعية على صلة بنا ، ودخل الفن مرة أخرى في اشكالات جديدة ، إذ كيف يوفق بين ( الواقعي ) الذي وفد علينا ، وبين الواقع الذي نعيشه وكيف يعبر عن ارتباطه بجذوره ، ليعكس لنا الاصاله التي تبدو ضرورية لنا ، ضرورة وجود شخصية متميزة لكل فنان .

وهكذا أدخل الفنان العربي عدة عناصر شكلية وتجريدية دمجها بعناصر واقعية ، وأدخل الكتابات ، والزخارف ، والاشعار ، والرموز ، ليؤلف عملا ملحميا ، له جذوره ، ويبحث عن عناصر من الماضي تساعد على التعبير عما هو معاصر .

وهذا يعني أن الاشكال الفنية التي نراها الآن ، والتي ربطت الفن بقضية سياسية واجتماعية ، قد بدأت تتجاوز ما هو وافد من صيغ فنية ، عبر عملية تطوير الواقعية عبر دمجها بالرمز ، والاشكال ، التي تدل على أن الفنان العربي الاصيل ، والمعاصر ، لم يتوقف عند صيغة محددة من التشكيل ، عبر عملية ابداعه ، ولم يأخذ بتيار أو اتجاه واحد ، دون أن يضيف اليه ، ولم يترك شكلا وافدا يبقى على حالته ، وذلك تبعا لما أضافه أو صورته أو بدله ، فهو لهذا ينسجم مع نفسه ، ويحقق هدفه حرا من التبعية ، ويقف أمام الوافد الموقف المتميز المطلوب ، لأنه يشعر بأن عليه أن يضيف ، وأن عليه أن يدمج ويحور ويبدل ويبحث ، وهو يخلق اعتمادا على أكثر من مصدر ، ولهذا فهو يبدع اتجاهات فريدة في نوعيتها ، وفي محاولاتها ، لأنه يريد أن يوسع من صيغ التعبير ، ويجعلها قادرة على استيعاب مفاهيم جديدة ، تفرضها ظروف الواقع ، وهو ان لجأ الى تيار فني معروف ..

نراه يعامله مع ( الواقع ) ويعيد النظر فيه ، وهكذا لا نرى استقرارا في تجربة ولا نرى طمأنينة في تيار ، ولا ثقة في أي شيء ، وهكذا تتولد التجارب عبر الزمن ، لتحقيق المستحيل ، الذي يبدو في دمج الواقع بالتجريد والتعبير بالتشخيص ، والرمز بالأسطورة ، والصيغات اللونية بالكتابات ، ويحشد في لوحته جمعا من العناصر والتيارات ، ودمجا لمدارس ومفاهيم ، لتساعده على تحقيق هدفه .

ونحس برغبة عميقة كامنة فيه للجوء الى ( الرمز ) سواء كان تجريدا أو كان فكرة ، أو قصة شعبية ، وترتبط الرموز بالارض والامومة والصلب والبث بعد الموت ، والقدرة على الصمود ، وهو حين يستعير هذه الرموز يسعى للابتعاد عن المباشرة ، يلجأ على الاساطير والقصص القديمة ويستعين بالتاريخ ، ويعود الى الواقع .

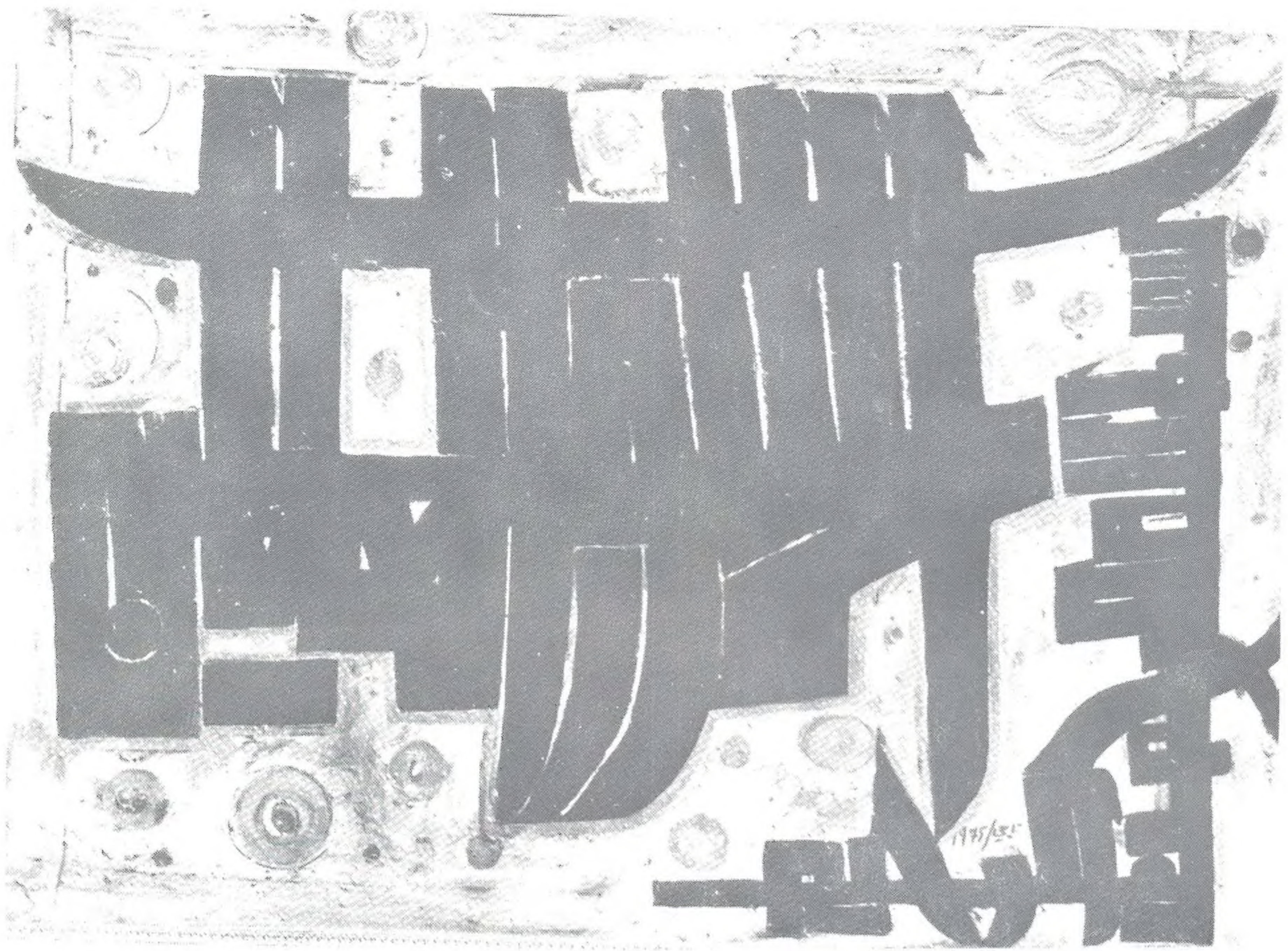
وهكذا تحتاج الواقعية الى توظيف فكري وفني ، كي تبقى وتستمر على حالتها ، كما احتاج التجريد الى هذا التوظيف ، وهي تحتاج الى التاصيل ، ولهذا نحس بأن ثمة تجارب بدأت ترضع من ترائنا وتتغذى به ، لتقدمه في اطار جديد ، وتقدم لنا خلاصة بحوثها وتجاربها ، ورؤيتها الجديدة .

## التراث ... كروية ذاتية

أما الصيغ التعبيرية الذاتية ، التي أكدت على أهمية العوالم الداخلية ، والتي ربطت نتاج الفنان به برابط محكم ، فقد أرادت أن تعكس ما يتفاعل مع هذا الفنان من رؤى وعناصر ، وهي أيضا وضعت الفنان في موقف لا يحسد عليه ، لان الفنان اختار العالم الذاتي ينطلق منه .

إن الفن هو هذا التواصل مع الآخرين ، فكيف تكون الحلول المطروحة أمام التعبير الذاتي ، الذي يقدم لنا رؤية ذاتية ، وهكذا بدأت عملية تصعيد غايتها التواصل ... ليصبح الذاتي عاما ، والفردى مشتركا ، ليربط الفنان بين أزمته الشخصية ، وحالته الوجدانية المأساوية ... وبين أزمة مشتركة ، ويتولد عن هذا التصعيد حوارا مع الآخرين ، وهكذا دخلت اللوحة عناصر ذاتية محضة ، اندمجت مع عناصر خارجية ، وترابطت معها في حوار ، وهكذا تجاوز الفنان نفسه ليكون أصيلا ، وأعطى عبر حوار مع نفسه ، ومع الآخرين ، الاشكال المستنبطة التي تربط بين أكثر من جانب ، واتجمع أكثر من عالم واحد في عمل ، ولهذا





كتابة عربية للفنان ناجي عبيد

فالفنان حين ينشد مثل هذا التأليف قدم لنا أكثر من حل لمعضلة ، وأعطى أكثر من جواب ، ذلك لان محاولته جمع النقيضين تبدو مستحيلة ، من الزاوية النظرية المحضة ، فكأنه يبحث عن المستحيل ... ليحققه .

انه رأى ان خصوصية تجربته الفنية لها أكثر من ضرورة ، وهكذا قدم لنا التراث معاصرا ، والمعاصر أصيلا ، والذاتي خارجيا ، والخارجي ذاتيا ، التشخيص فيه روح التجريد ، والتجريد له ارتباطه بالرمز ، الحقيقة تندمج مع الاسطورة ، والاسطورة تعاد الى الحياة والواقع عبر لغة الفنان الخاصة ، وتوظف في تجربته بخصوصية ، وتعطي العمل قدرة على الاستمرار والبقاء ، وهكذا أصبح العمل الفني قادرا على امتلاك الأزمنة كلها ، الماضي والحاضر والمستقبل وذلك لان الفنان يريد هذه الأزمنة كلها ضمن عمل واحد ، لا يرضى بالوفاة بل يهذب عبر شخصيته ، ولا يقبل بالتراث كما هو بل يختار منه ، ولا يقف عند صيغة

فنية دون احتوائها وتطويرها ، وهو يجرب ، ويريد أن يصل الى ما هو فريد متميز وأصيل . وهكذا أعطى الفن العربي شهادته على الواقع ، وكان صادقا حين كان أصيلا ، وعبر عن تميزه حين أعطانا صورة عن هذا الواقع ، الذي أصبح يحتاج الى تأكيد عبر الفن وعبر وسائل التعبير الأخرى الهامة ، حتى نكون قادرين على تجاوز الوافد ، الذي يريد سحقنا وتذويننا ، ودفعنا الى الدوران في فلكه . ولهذا فإن مشكلة الفن العربي الحقيقية ، تكمن في قدرته على تجاوز نفسه ، في مرحلة التحدي التي نعيش ، وتجاوز السلبيات والتخلص من المقلدين ، وذلك لان الاصيل سيكون معاصرا حتما ، مرتبطا بترائه معبرا عن أمته ، له شخصيته التي ستفرض نفسها وتحقق وجودها ، وفي كل حركة فنية عربية من التجارب الاصيلية ، ما يجعلنا نطمئن الى المستقبل وان التحدي الحضاري الذي نجابهه اليوم سوف يجابهه بتحد حضاري يتجاوزه .



# لوحة بلا اسم

## مُدَاخِلَةٌ لِفَوَيْيَّة

### فِي اللُّوْحَةِ الْفَنِّيَّةِ

وليد اخلاصي

- ١ -

الكتابة عن لوحة فنية ، تشبه في كثير من الاحايين التعبير بالخط واللون عن النص المكتوب . الكاتب ، لا يستطيع ان يدخل باحكام في عمق الفن المرئي أو أن يكشف عن كيمياء اللوحة . كذلك الفنان ، يعجز عن الاحاطة الكاملة بالنص الادبي .

كأنما الفن ، لوحة أو نصا مكتوبا أو لحنا مسموعا، خلق كي لا يصنع سوى مرة واحدة . والمحاولات المبذولة في إعادة صياغة الفن بلشرح أو بالنقد ، نجرؤ فنقول أنها في معظمها ، محاولات تركيبيّة أو تخريبيّة لا تحقق الهدف من جهدّها ، ولا ترقى الى براءة الابداع وعفويته وغموض مسببات تكوينه .

- ٢ -

وهكذا دوما يكون الامر ، اجتماعيا ، شعبيا ، وفي حالات كثيرة نقدية ، انهم يعاملون الابداع الفني على انه انثى .

اللوحة انثى ، تكون جميلة أو عاقلة أو تشير الرغبة أو انها تخلق المخاوف في النفس أو تنعش الذاكرة أو انها تعزى الانسان أو تلهمه أو ...

والقصيدة انثى ، والرواية انثى . وقد لا يكون مرد هذا الامر الى انوثة المصطلح ، قدر ما يعود الى نظام الحياة السائد .

هل الموقف من اللوحة الانثى ، نتاج حالة اجتماعية تتجلى في سيطرة النظام الابوي على الحياة ؟ أم انها موقف جمالي بحت ، يقترن فيه الجمال بالانثى كمقياس مثالي له ؟ أم انها ، اي الانثى ، وعاء الحياة يقوم بحفظ النوع ؟

وقد تكون الحقيقة قائمة في واحد من التساؤلات المستفسرة تلك . فمجتمع الذكورة الذي يتألق في صياغته النهائية بالنظام الابوي ، يعامل الابداع الفني من خلال أنه وسيلة لالتحام القوة بالانوثة لتحقيق ارقى حالة اجتماعية يطمح اليها النظام الانساني . وهو كذلك يعامل الانثى ضمن مفهوم الامتلاك ، لذا فقد وضع مقاييس الجمال من خلالها . ولجھلنا بتفاصيل علاقة النظام الامومي القديم تاريخيا بالفنون وعلم الجمال ، فان تسليمنا بهذه الحقيقة ، يجب ألا يوقعنا بأي حال من الاحوال في فخ التفسيرات الجنسية الفجة ، وهي التي تكون احيانا صلب التفسير الحسي للابداع .

الانثى في العلاقة البيولوجية ، وسيلة لتحقيق الهدف من الحياة : حفظ النوع والانثى في العلاقة الحياتية الشاملة ، وسيلة لتحقيق الهدف الارقى : تحسين النوع .



علاقة الذكورة بالانثى . هي الطريق الوحيد للاكتمال . اما علاقة الفنان باللوحة فهي السبيل الى الكمال . وقد يمكن لنا تصور تلك العلاقات على النحو التالي :

الذكورة x الانثى —————> الاكتمال

الفنان x اللوحة —————> الكمال

والاكتمال هو الحالة المسبقة أو التحضيرية للوصول الى الكمال . وهذا المنظور قد نجد تعليلا أوليا لانوثة اللوحة في المجتمع الابوي أي مجتمع الذكورة . الكمال ، اذن ، هو الحالة القصوى لاحتمال وصول الفنان التشكيلي بلوحته الى وضع لا يمكن أن تكون فيه الانوثة قد حافظت على خصائصها الجنسية ، لانها تصير الى حالة جديدة ، هي حالة ( اللاجنس ) .

اللوحة الفنية ، بمقياس الابداع لا البيولوجيا ، هي تحقيق حالة الكمال التي لا تحتمل انوثة أو ذكورة ، فالتخصص الجنسي وظيفة للحفاظ على النوع، واللوحة ليست بحاجة الى أن تلد أو تتناسل لانها نهاية مطاف وليست بداية . واللوحة تجمع اليها صفات الجنسين المتناقضين ولكن في حالة لا جنسية . وكما الكهرباء تتولد من قطبين متنافرين ، فانها تختلف عن صفات القطبين في الوقت الذي تجمع اليها خصائصها المتفردة . علاقة الرجل بالمرأة تعطي الابناء ، اما علاقة الرسام باللوحة فتعطي الفن . الابناء ينتمون الى جنس معين يحققون به من جديد ظاهرة التكاثر ، واما الفن فلا جنس له ، وتلك هي حالة الكمال .

ولفهم كيمياء اللوحة المحسوسة والروحية ايضا ، علينا أن نفهم كيمياء الكمال ، وهذا امر لم تسمح به بعد المعارف الانسانية بشكل متكامل ولا الحياة الاجتماعية المحدودة بالقصور وذلك بالرغم من تقدم العلوم والاداب والفنون والتنامي في الوسائل والنتائج . اللاجنس اذن في المفهوم الابداعي ، هو الكمال . فيما الجنس ، في المفهوم الحياتي ، هو الاكتمال . واذا كان اللاجنس العقم ، أي انعدام التكاثر والتوالد للظاهرة ، فهل الكمال يعني هنا حالة العقم ؟

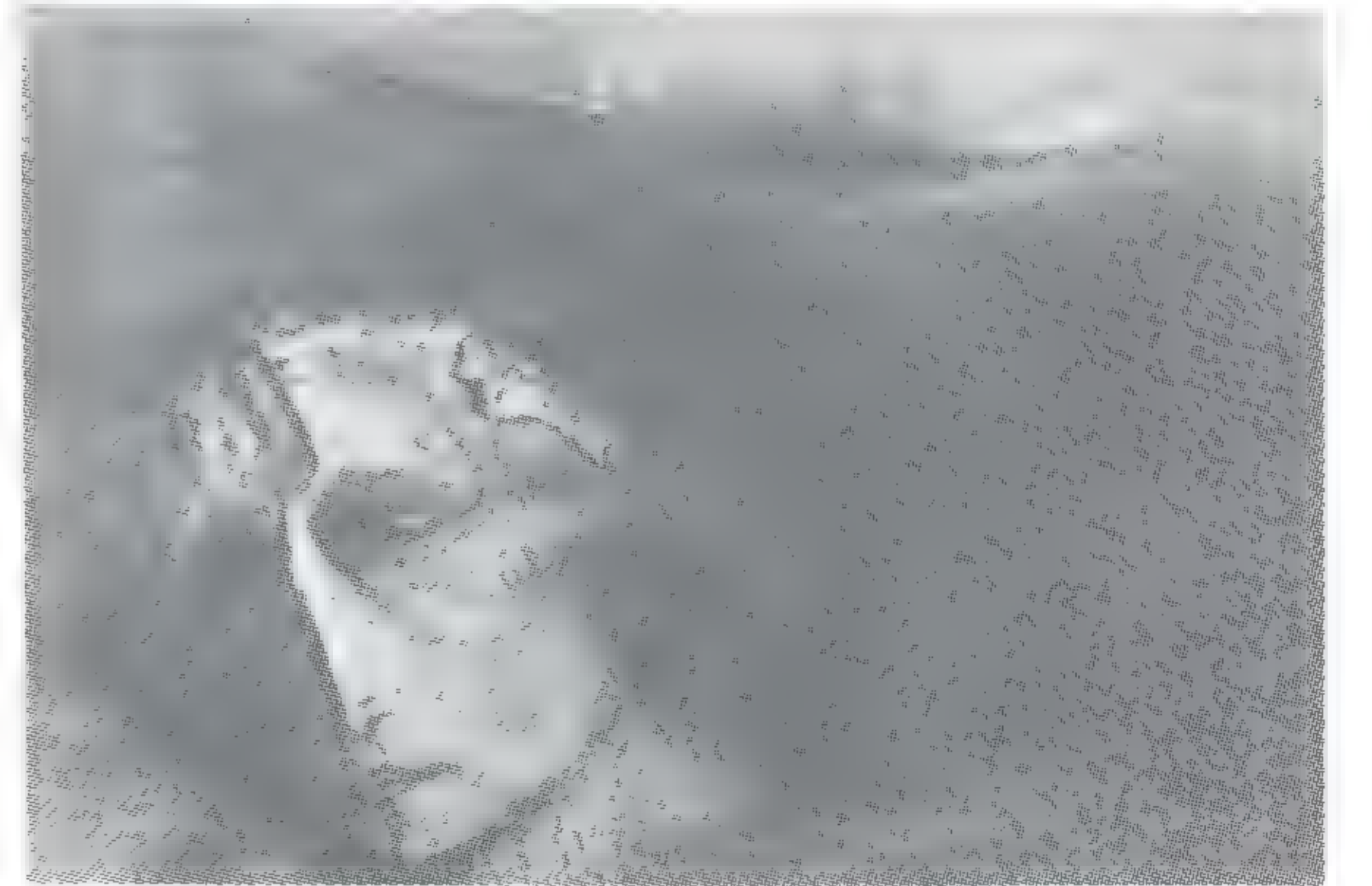
نعرف أن التكاثر هو الطرف المقابل للموت ، اذ ما من ظاهرة أو كائن حي يبتدا من حالة التكاثر الا وينتهي بالموت . ومن هنا نستطيع القول بأن العقم في اللوحة أو الفن بعامة هو خلود للظاهرة .

- ٣ -

الفن ليس ظاهرة عضوية ، كما هو الحال في مفهوم الكيمياء العضوية أو في الكائنات الحية . وتكون اللوحة المرسومة ( عضوية ) ، بمعنى تعرضها لظاهرة التحلل شأن الكائنات ، اذا لم تحقق حالة الكمال .



شكل رقم «١»



شكل رقم «٢»

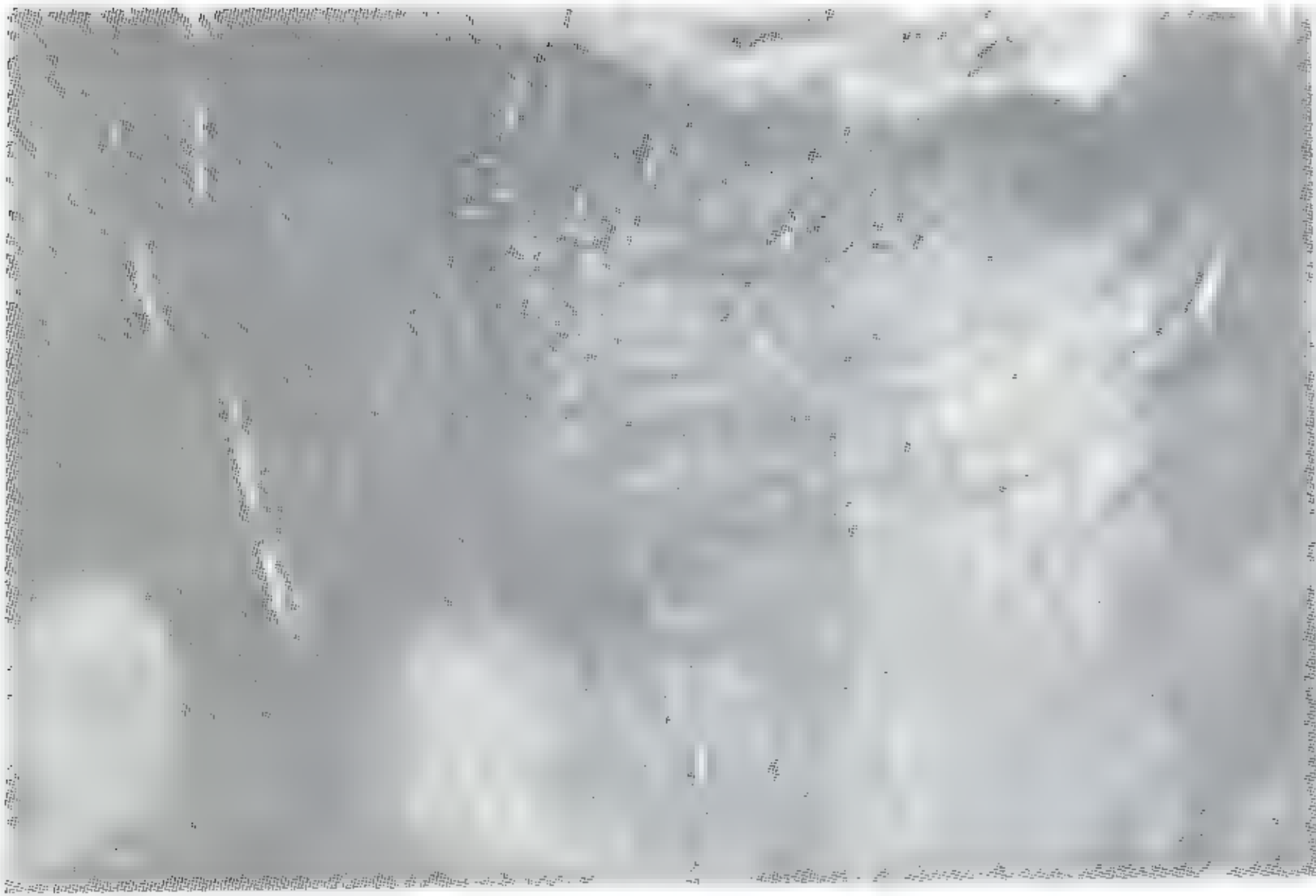




شكل رقم « ٣ »



شكل رقم « ٤ »



شكل رقم « ٥ »

اللوحة تصبح موجودة أبدا في ضمير الزمن المتدفق، عندما تنتقل من الحالة العضوية ، الى المادة الفنية المستمرة . ومن هنا يأتي مفهوم الخلود للفن . واللوحة الفنية ارتقاء من الزمني ، اي انها خروج من قيود واحكام ( السائد ) و ( المتداول والتعارف عليها ) ، الى التمرد على الوضع المألوف ، الى الوضعية التي تحمل الاستمرار في داخلها ، انها عملية الصمود الخارجة من رحم التناقض الجدلي نحو الانسجام الجدلي ، لذا فهي تخرج من التسمية المؤنثة المدجنة الى حالة النقيض من الواقع المسيطر .

- ٤ -

لماذا يطلق اسم ما على اللوحة ؟ اهي الدلالة ، ام انها محاولة لاستكمال النقص في وعي المشاهد ، ام انها اضافة عنصر الى الفن ليس هو اللون او الخط او الضوء بل هو الفكر المجرد الذي يحاول تحقيق تصور او معنى معين للوحة ؟

التسمية ، في كثير من الاحوال ، جزء من عملية الابداع ، كما ان عدم اطلاق اي اسم على اللوحة الفنية، هو من صلب الابداع ايضا . كما ان التسمية ونقيضها، تصبحان هتكا لحالة الابداع ، اذا كانتا لا تمتان بصلة الى اللوحة ، او انهما تجنيان ضعيفتين او مجانييتين ليستا على مستوى الابداع .

هل التسمية دلالة تشير الى موضوع معين او فكرة محددة في اللوحة ، ام انها خلاصة لفظية لمجموع التفاعلات الابداعية في مساحة اللوحة . وهل الاسم اشارة الى اكتفاء اللوحة بحضورها ، ام انه عجز عن وضع معادل لغوي لجمل العلاقات اللونية الضوئية في اللوحة .

ومثل هذه المشاكل ، دفعتني ذات مرة ، وانا تأمل لوحة فنية للفنان ( يوسف عقيل ) ، الى التساؤل عن اسم اللوحة ، فلم اجد منه جوابا . ويبدو ان الفنان لم يحاول في معظم لوحاته الى استخدام الدلالات اللفظية لتحديد اسم ما لواحدة من لوحاته ، الا ما ندر .

تساءلت « كيف يمكن لنا ان نتحدث عن لوحة ما دون الاشارة اليها باسم معين » . اذكر انه اجاب بما معناه « سمها كما تشاء » ثم اضاف « لست بحاجة الى اسم يدل على اللوحة فهي مني » واتساءل « اليس الابن هو جزء منا ، ومع ذلك فهو يحمل اسما للدلالة عليه » . كما واحاول دوما ان اعرف ان كانت اللوحة تحمل وزر تسميتها او عدمه .



عادة ، تحمل اللوحة الفنية عبء اسمها ، لسهولة تحديد وجودها الموجد . وتتساءل : لِمَ نحاول دوماً أن نبحث في وجود العمل الفني ؟ أهو فضول المعرفة ، أم أنه محاولة للتخلص من الجهل بالشيء ، أم أنه طموح لاضافة شيء منا على اللوحة لتصبح أكثر قرباً من وجودنا ؟

لنتسلح بفريزة الفضول ولنبحث في المقال ، لوحة لفنان سوري ، فقد تسعفنا اللغة ، بعيداً عن قوانين النقد ، في الحصول على وجود اللوحة فينا أو وجودنا في اللوحة .

- ٥ -

لوحة للفنان يوسف عقيل ( ٥٠ x ٧٠ سم اكريليك + بولي مود لينك ) رسمت في العام ١٩٨١ ولا اسم لها ( الشكل رقم ١ ) .  
هذه اللوحة ، بالرغم من أنها تصور أربع حالات من الطبيعة المموسة التي يمكن تسميتها على أقل تقدير وهي :

المرأة - المصباح - الشجرة - الأرض والسماء والشمس ، فإنها تبرز حالات مركبة مختلفة يمكن أيضاً تسميتها وهي على سبيل المثال :  
المرأة/المصباح . المصباح/المرأة . المرأة/الشجرة . المرأة/الأرض . المصباح/الشمس ...  
وفي اللوحة أيضاً تتشكل علاقات ثنائية أو ثلاثية ، نتوصل إليها بعد شيء من التأمل والنية في الفوص خلف السطوح ، ومن هذه العلاقات :

المرأة - الحزن - الباب  
المرأة - الصمود - النور  
المصباح المشع - الشمس الضعيفة  
الشجرة العارية - الجسد النضر  
الباب - الأمل

وهكذا تتحول المساحة البيضاء إلى أفكار وعلاقات لونية وفكرية ملهمة ومثيرة .  
وأعترف أنني في البداية عندما تعرفت إلى اللوحة ، رأيت فيها أنوثتها كأنطباع أول ، وقد يكون القواعد الجمال السائد دور كما ذكرت ، أو أنها ذكورة الرسام . وبالرغم من أن المرأة في اللوحة تبتعد كما هو ظاهر عن جمالية الأنوثة المتعارف عليها في المنظور الاجتماعي والذكوري ، إلا أن السرعة في الحكم لا يمكن لها إلا أن تقود إلى مثل هذه النتيجة .

. ومع مرور لحظات التأمل التي خلفها في النفس حركة اللوحة الداخلية ، فقد ابتدأت صورة الأنوثة بالزوال التدريجي ، وتكشفت طبقات اللوحة الواحدة تلو الأخرى ، وكأنما اللوحة تتقشر لعينيك أو ربما بصيرتك فتري طبقة النور تملأ فجوات المشهد ليظهر العمق ، طبقة الإشعاع الذي يولده المصباح الذي احتضنته اليدان بالقرب من قلب المرأة وكأنما عقدتا العزم على منحه فعل الإضاءة المؤثر ، طبقة الدلالات والرموز التي ستصبح هي أرضية اللوحة الفنية ذاتها . وهكذا يبدأ الشعور الأولي بالأنوثة للوصول إلى الانطباع الجمالي الذي يحمل الدلالات والرموز وبالتالي خلاصة وجود اللوحة .

أفعال متناقضة تبعث بها اللوحة اليك ، وفي النهاية يكون الفن . ثمة شعور بالحزن والخواء يعادله أمل وامتناء ، شمس غاربة يقابلها ضوء متقد ، أرض جرداء يناقضها بنيان شجرة صارمة الوجود . وتلك الأفعال أو الدلات المتناقضة التي توحى بها اللوحة ، هي نفسها العناصر الرئيسية التي تكونت منها . ومثل هذا الجدل الحيوي هو الذي ساهم منذ ما قبل التكوين في الغاء جنس اللوحة .

- ٦ -

وتبدأ النظرة المبنية على التفاصيل ، بعد الانتهاء من الانطباع العام ، دورها في إعادة بناء اللوحة داخل المشاهد أو المتلقي ، وبالرغم من وجود مراكز ثقل عديدة في هذه اللوحة ، فإن العنصر البشري يظل هو الأهم وهو الهدف . ووجه المرأة ( الشكل رقم ٢ ) الذي يعطي للوحة الأولى شعوراً بالآسى ، لا يلبث أن يفصح عن معانيه الأسطورية والحياتية .

ولولا الإضاءة لكان الوجه جزءاً من الأرض التي تجاهد في أنبات عشب ، ولكن العشب يظهر نادراً ولا حياة فيه . أن النور الذي تسلط على وجه المرأة ، كشف لنا عن النظرة في العينين والتي يمكن تفسيرها في البداية على أنها الحزن ، ثم تظهر لنا حالة استشفاف يساهم فيها الماضي متطلعا إلى المستقبل . والواقع الحياتي المرير في النظرة لا ينبيره سوى الإحساس الأسطوري حيث تبدو المرأة وكأنها قادمة من أعماق التاريخ تتضح في جسد الحاضر . والوجه بفقدانه بريق اللحم ، والجبين الذي غصنه عبء مسؤولية الزمن ،





شكل رقم ٦ «

والفم الذي يملك الاصرار ، والانف الحاد الذي يقترب من تحول الوجه الى جمجمة يحسم بحدته موقف المرأة من القوة رمزا معلنا ينحاز اليه . كل هذا حول المرأة من موقع الجمال والبيولوجيا الموظفة لحفظ النوع ، الى قيمة شبه مطلقة ، فهي كالارض التي ما أن تقترب من الموت حتى تريد وتزيد فتخرج عنها الحياة من جديد . المرأة هنا رمز المقاومة لعناصر التحلل في الطبيعة وهي اشراقة في قلب اليباب .

والمدى ، او العمق المنظور للوحة ( الشكل رقم ٣ ) هو مركز ثقل ، تظهر فيه الشمس اشبه بالسرة التي تعتبر نقطة اتصال المولود بالام ، ولكنها هنا تتحول الى افول بالرغم من ان اضائها اللونية تقارب حالة الشروق ، ولكن هل يمكن للمصباح ان تكون له وظيفة مع شروق الشمس ؟

في الآداب والانون ، تعارف الناس على ان الغروب او الافول من رموز الموت والحزن ، ولكنه في هذه اللوحة يوظف نفسه للبرهان على حالة التناقض مع ولادة نور المصباح .

#### - ٧ -

اللوحة بلا اسم ، ولكن التناقض يحمل اسمه .

وكما اليأس يعني اليباب والاصرار يشمل الامل ، والغروب يكشف وظيفة الانارة ، فان الفن يحمل عبء تسمية العمل الفني لدى كل انسان يشاهده فيتفاعل معه فيغوص في أعماقه بحثا عن المعرفة والمتعة . واذا كانت يدا المرأة قد أمسكتا بالمصباح كي تكتمل وظيفته في توزيع نور التفاؤل على مساحات الحزن ، فان يدي الفنان أمسكتا بالريشة والالوان الصنع عمل أعطى للمساحة البيضاء معنى مستمرا يحمل اسم الفن .

#### - ٨ -

الآن

ما هو الاسم المقترح لهذه اللوحة الفنية ؟

وسرة اللوحة الحقيقية تكمن في توهج المصباح ( الشكل رقم ٤ ) ، المصباح نقطة الاتصال ما بين التكوين الفني والافكار او الفكرة الجوهرية . ونرى جيد المرأة ساحة مضاءة ، فلا يمكن التمييز ان كان النور هو الذي وهبها رحابة الصدر ، ام انها التي ابرزت قيمة المصباح ، وكذلك اليد التي تبدو كيد الخالق تذكى النار في المصباح . ذراع قوية تنتهي ببطء الاصابع تهم على المصباح احتضانا ودفعاً واشكالاً ، فالمرأة هي المصباح ، وهو بذكورته يمتص انوثة المرأة ، لتكون حالة اللاجنس / الرمز الجديدة .

وتقف الشجرة المتداخلة مع المرأة والارض ( الشكل رقم ٥ ) ، ثقلا يتشعب في العين بداية لخصوبة آتية . ان الاغصان العارية بكثافتها تتحول الى رمز القيادة ، فالاوراق المنفية والبراعم المختبئة في الخشب الغائبة فيه محبة الحياة ، ستتحوّل الى اصرار على الخضرة يعادل اصرار المرأة نفسها على القيام بوظيفة القيامة من عالم اليباب والياس والاستسلام للرماد .



# الجمالية في الفن التشكيلي المعاصر في سورية

خليل صفيّة

[ داود القرم ] الى مصر ليصبح المصور الرسمي للخديوي عباس ، واقام [ عمر الانسي ] عدة سنوات في الاردن عمل خلالها على تصوير الاسرة المالكة ، وهذا ما فعله [ عبد القادر الرسام ] في العراق ، وهذا يعني ان البدايات الاولى كانت مستوردة كتقنية وشكل للتعبير وبمحاكاة التقليد لفناني الامراء والملوك في اوربا .

وفي سورية شكل [ توفيق طارق ١٨٧٥ - ١٩٤٠ ] بداية مرحلة التعرف بالفن الاوربي ، فهو اول فنان اتيح له السفر الى باريس ، والاطلاع على الفن التشكيلي الاوربي . . . ويجمع النقاد في سورية حول مسألة ان [ توفيق طارق ] يعتبر بحق الرائد الاول للفن التشكيلي السوري المعاصر .

ولد [ توفيق طارق ] في دمشق العام ١٨٧٥ م ودرس الفن التشكيلي « تصوير » في باريس وعاد الى الوطن ليستلهم موضوعاته الواقعية والقومية التاريخية ، التاريخية ، وكانت المباشرة بين هذا الفنان وبين معاصريه امثال [ عبد الوهاب أبو السعود ] و [ سعيد تحسين ] تأخذ طابع المهارة في الوصول الى مبدأ المحاكاة في تصوير الاشياء والعمل على ابراز التفاصيل كما هي في الواقع مع التأكيد على البناء الكلاسيكي [ التكوين الهرمي ] ، فالفنان يقوم بتصميم التكوين المثالي والعمل على ابراز التفاصيل ، وحين يرسم ( رمانه ) يقسمها الى قسمين لتبرز البذور في تناسقها ، ويسلط الضوء من جهة معينة محدثا درجات متعددة وهنا يكون الابداع في القدرة على اقناعنا باننا امام رمانة حقيقية ، فجمالية الاشياء في الصورة يجب ان تتطابق مع جمالية الواقع ، او لنقل تتطابق مع الواقع الفيزيالي وهذه

- ١ -

اثارت بدايات الفن التشكيلي السوري المعاصر اكثر من حوار نقدي ، واختلفت الاراء حول تحديد مرحلة البداية . . هل تتمثل بطرح لوحة الحامل ؟ وماذا عن الرسوم الشعبية والكتابات العربية والزخارف ؟ وماذا عن حرفة رسم الوجوه ، والبيوت القديمة تضم لوحات تمثل لوحات شخصية لافراد العائلة في مطلع هذا القرن ؟

ان الشيء المؤكد ان الفن التشكيلي باساليبه وتقنياته المستوردة ، في سورية - كما في بقية الاقطار العربية - قد بدا ، في مطلع هذا القرن ، على يد مجموعة من الفنانين الاجانب الذين استقدمهم الولاة والامراء لتصويرهم اسوة بملوك وامراء اوربا ، كما فعل [ الشهابيون ] في لبنان حين استقدموا الرسام الايطالي [ جيبرتي ] ، ثم كانت المنافسة بين هؤلاء الرواد ، حيث بدا الرسام [ كنعان ديب ] بمزاحمة الرسام الايطالي [ جيبرتي ] في تصوير الامراء في لبنان ، وسافر





صانعة أضباقي للفنان محمود جلال .



حارة قديمة للفنان ممدوح فتشدين

المسألة الجمالية دفعت تلك المرحلة الى نسخ عشرات اللوحات الاوربية الكلاسيكية من أجل امتلاك القدرة على المماثلة ، وشمل هذا المبدأ ( محاكاة الواقع ) مختلف الموضوعات التي طرحها الرواد ، [ المناظر والوجوه والاحياء القديمة والموضوعات القومية التاريخية ] ، ووصل الى الكتابات النقدية التي ظهرت في تلك المرحلة ، فعملية الوصف [ وصف العمل الفني ] التي كان يمارسها الناقد تركز أساسا الى التفني بقدرة الفنان على الوصول بعمله الفني الى التطابق مع الواقع الفيزيائي ومحاولاته المختلفة اقناعنا بذلك التطابق الذي يشكل هاجسه الجمالي .

لقد كتب الدكتور سليم عادل عبد الحق حول أول معرض جماعي للفن في سورية مؤكداً على القيم الكلاسيكية بأسلوب وصفي جاء فيه ما يلي : - [ في لوحة للفنان محمود حماد امرأة كهلة اشتعل رأسها شيباً ، وزاد البياض فيها على السواد وهي تتأمل من خلال نظارتها فنجانها ، وقد التفت بشال أبيض فوق ثوبها الاسود وفي هذه اللوحة وقار واتزان الصور الكلاسيكية ] وعن لوحات الفنان رشاد قصيباتي قال : « لوحاته صادقة وملهمة ، ولا يمكن لأحد أن يراها دون أن تسري في عروقه وعشة البرد » - اللوحات تعبر عن الشتاء - وعن لوحة للفنان ميشيل كرشه « ينتشر الكلال هنا والزهر هناك ، فنعرف باننا في فصل الربيع الذي تسرح فيه الانعام وتخضر البادية » ويبدو موقفه الجمالي لمبدأ المطابقة بين العمل الفني والواقع واضحا في تعليقه حول لوحة الفنان [ صبحي شعيب ] حيث يقول : « الفن عند صبحي شعيب يريد الواقع كما هو دون تزويق أو تجميل » ونجد هذا الموقف الجمالي في كتابات الناقد منير سليمان الذي قال حول لوحة للفنان الفريد بخاش « تحسب الحرير في لوحته - ذات الشعر الوردي - كأنه يخفق كلما هب النسيم » وعن لوحة للفنان نصير شوري كتب « تشعر بالهواء العليل يلمس جبهتك ، وترى خضرة الشجر والآفاق البعيدة وقمم الجبال وبطون الوديان .. » وهكذا يتكامل مبدأ المطابقة للواقع حيث نراه في القيم الجمالية عند الفنانين الرواد كما نراه في الكتابات النقدية والمناقشات حول المعارض، ومنح الجوائز للأعمال الفنية التي تمثل هذا المبدأ ، وذلك في مرحلة التأسيس الكلاسيكية في الفن التشكيلي السوري المعاصر .

واستمر هذا المبدأ في التصاعد الى أن أخذ شكلا أكثر تنظيماً وذلك على يد الفنان الراحل [محمود جلال] الذي مثل خير تمثيل تطور الجمالية الكلاسيكية من صيغها الواقعية الفيزيائية الى صيغة جديدة مشبعة بالروح الكلاسيكية وجمالياتها المثالية .

لقد قال إثر عودته من روما الى الوطن [ أن الرسم



الحقيقي هو رسم المواضيع المتنوعة النبيلة التي تمجد الحق والخير والقيم الكلاسيكية [ .

كان [ محمود جلال ] من أوائل الفنانين الذين تناولوا الريف بالتعبير الفني وبشكل خاص الانسان ، وقد أكد على المثل والقيم الكلاسيكية في تصوير موضوعاته « يمكن أن نذكر لوحة الراعي - صانعة اطباق القش - صانعة السجاد - حاملة الجرة - بدوية .. » وغيرها من اللوحات التي تمجد انسان الريف ، ولعل السمة الجمالية التي سكنت عناصره الانسانية تكمن في صفات النبل والخير والقدسية ، وهكذا تحولت القيم الجمالية على يديه من محاكاة الواقع الى صياغته من جديد بمثالية ، وهذه المسألة تعني الكثير بالنسبة للتطور الجمالي الذي مرت به الحركة الفنية ، لماذا ؟ لأنها كانت بداية تمرد حقيقي على القيم الجمالية التي كانت سائدة في تجارب جيل الرواد الأوائل . ولم تكن نقطة تحول فحسب ، بل كانت بداية تطور ، لأنها في تحطيمها الاطر السائدة فتحت الباب على مصراعيه أمام تجارب عاصريه وجاءت بعده ، تمثلت تجربته وأضافت إليها ، وهذا ما تكشف لنا في تجارب الاجيال اللاحقة التي جاءت بعده معتمدة في تطويرها الجمالي على تلك الجذور التي زرعها قديم راسخة .

- ٢ -

لعل التطور الجمالي الآخر الأكثر إثارة وصراعا مع الاتجاهات السابقة قد تمثل بثورة « الانطباعيين » وفي طليعتهم « ميشيل كرشه - نصير شوري - ناظم الجعفري - نوبار صباغ - زهير الصبان » فمع عودة « ميشيل كرشه » من باريس حاملا معه تعاليم الانطباعية الفرنسية صرح قائلا : « انني افضل الطريقة الانطباعية لأنها اقرب ما يكون الى ذوق شعبنا » وقد ظل حافظا انطباعيته وفيا لاسلوبه حتى آخر حياته وهذا ما أكد عليه « نصير شوري » تجربته الانطباعية التي امتدت أكثر من ربع قرن . والشيء الهام أن الانطباعية هؤلاء الرواد قد خضعت للبيئة ، ووجدت في الطبيعة المحلية ما حقق لها تميزها ، من حيث الفن الشكلي واللوني وحرارة الالوان بدرجاتها اللامتناهية ، لكن ما الذي حققته هذه الجمالية عبر روادها ؟ واي صراع عاشه أصحابها ؟

لقد برزت الانطباعية في نفس المرحلة التي ظهرت فيها الصيغ الواقعية والكلاسيكية والتسجيلية ، وشكلت اتجاهها مغايرا لتلك الاساليب وكانت بجمالياتها ومفاهيمها أكثر انتشارا وتنظيما ، حيث مثلت تحولا جذريا في القيم والجماليات ، وكان اللون العنصر



حولة للفنان نذير شبة



منظر من حنواحي حمص للفنان عبد المنان شهما .



تكوين للفنان خالد مرز .





منظر للفنان نصير شوري

جدارة لقب شاعر الالوان والفرح ، شاعر الطبيعة .

- ٣ -

على الرغم من نمو «الانطباعية» وانتشارها الواسع في الاربعينات والخمسينات في الحركة الفنية في سورية، الا انها ظلت ضمن حدود المرحلة التي أفرزتها لذلك هجرها الكثير من روادها الذين تحولوا الى اتجاهات أخرى مغايرة في منطلقاتها الجمالية للتعالم الانطباعية ، فقد تحول ( نصير شوري ) الى التجريدية واتجه ( مروان قصاب باشي ) الى التعبيرية ، وكذلك فعل ( محمود حماد ) في مرحلته التعبيرية ، و ( فاتح المدرس ) و ( صلاح الناشف ) و ( ممدوح قشلان ) وشهدت « التعبيرية » تطورا كبيرا على يد مجموعة من الفنانين أمثال « غياث الاخرس - فيصل عجمي - الياس زيات - نذير نبعة - لبيب رسلان - خزيمة علواني - غسان السباعي - اسعد عرابي - الفريد حتمل - خالد المز - فاتح المدرس - لؤي كيالي - ادهم اسماعيل - نعيم اسماعيل - فائق دحدوح - ليلي نصير - ... وغيرهم » .

الجمالي الهام في اثارة ( عين ) المتلقي ، ووجد روادها في الطبيعة السورية بتنوع ألوانها ودرجاتها وشمسها الدائمة الموضوعات القادرة على الالتحام بها ، فكان الخروج من الرسم الى الطبيعة والرسم مباشرة عن الواقع الخطوة الاولى التي خطتها الانطباعية ، فقد تحول البحث الجمالي من بناء الطبيعة الصامتة وتصوير الوجوه داخل جدران المراسم الى استشفاف مختلف العلاقات اللونية والضوئية والشكلية عبر الطبيعة ..

ان عملية التصوير مباشرة عن الطبيعة والتمحور حول اللون والتحرر من القيود الكلاسيكية والخروج بالاشياء من عمقها المادي ومظهرها الواقعي الى عالم لوني مثالي ، كل ذلك اتخذ في تجاربهم شكلا عقويا من العلاقات اللونية الانطباعية التي ضربت عرض الحائط بالقيم الكلاسيكية ، فالفن في منظورهم الجمالي ليس صيغة عقلانية ورصانة خطية وتكوينا كلاسيكيا ودقة لامتناهية في صياغة الواقع ، بل هو ممارسة عفوية تتخذ من اللون وسيلة لامتلاك شفافية الاشياء وجمالياتها ضمن لحظة زمنية مدروسة ألوانها وظلالها، وقد حدثنا الفنان الراحل (ميشيل كرشه) عن اختياره تلك اللحظة الزمنية ومعالجته « المشهد » الأكثر من مرة ، لكن في لحظة معينة لا تتبدل فيها الالوان والظلال تبدا جذريا ، ولا مكان للظل بالمفهوم الكلاسيكي لكن بالمفهوم الانطباعي ، ولا موضوع افضل للفنان من الطبيعة ، وعبر هذه التعاليم الجمالية مارس الفن وعاش مواجهة حادة مع الجيل الكلاسيكي ، وحقق وجوده حين حاز على الجائزة الاولى في أحد المعارض الجماعية ، محدثا بذلك تحولا في القيم التي كانت سائدة قبله وهكذا بدأت مع تجربة « كرشه » الانطباعية رحلة جديدة أغلقت الستار على مرحلة كلاسيكية .

ومع [ نصير شوري ] تصل هذه الجمالية الى اقصى مداها وتأخذ صيغة أكثر شاعرية وعفوية ، وعندما نتحدث عن جمالية اللون بقنواته المختلفة الفنية والشاعرية نذكر [ نصير ] كمعلم لا منافس له في حركتنا التشكيلية ، والحديث عن تجربته الجمالية يكشف عن دوره الكبير في تبدلات جماليات الحركة الفنية من القيم الكلاسيكية ، الى نوع من الانطباعية التي تتسم بالفنائية وبحضور عفوي .

ان جمالية أعمال [ نصير ] المتمثلة في العلاقات اللونية الجديدة التي تنظم المنظر الخلوي ، تخلق بين المتلقي والطبيعة جسرا شاعريا وتدفعه الى أن يعشق الطبيعة المحلية واستطاع ان يأسرنا بجماليات ألوانه ، بسحرها الخاص موسيقاها وما تحمله من رهافة حس وشفافية ، انه الاسر الرقيق الذي يدخل الينا عبر العين بكل صفاء وسكينة وهدوء ، وبذلك استحق عن



وغابت المدارس أو لنقل تداخلت مع بعضها في العمل الفني الواحد وأصبح البحث عن شخصية متميزة بجمالياتها ، ومضامينها وارتباطها بالواقع محور التعبير الفني الجمالي ، فاتجه البعض الى الجاليات الشعبية المتمثلة في العمارة والازياء الشعبية، والعادات والتقاليد ، ووجد البعض الآخر في التراث الفني العربي الخلفية المتينة للانطلاق الى شخصية فنية معاصرة ومتميزة بوشائجها التراثية ، الاساطير الزخارف ، الكتابات العربية ...

ان التحولات الاجتماعية لا تولد دون مخاض ومؤشرات تسبق ولادتها كذلك هي التحولات الجمالية في مرحلة الستينات ، والتي بدأت من خلال تجارب فردية ، قيمتها في انها البداية وقمة تطورها ان تصبح ظاهرة فنية جماعية تؤثر وتتأثر ، وهكذا لم تعد الجمالية مرتبطة بمدرسة معينة او اتجاه محدد ، بل أصبحت نتاج رؤية جديدة للواقع بأحداثه وقضاياها وجذوره الحضارية ..

لقد أفاد [ نذير نبعة ] من الاساطير القديمة وأعاد بناء الواقع وتنظيمه من جديد بما يتلاءم مع المضامين الانسانية الجديدة ، وطرح أكثر من أسلوب للتعبير ، لكنه ظل حافظا مضامينه الاجتماعية ، عناصره الشعبية ، ووصل في مرحلته الاخيرة الى صيغة من التعبير الجمالي تمثل الجمالية فيها المدخل للكشف عن مضامين مأساوية ، بمعنى أن الجمالية ليست غاية بحد ذاتها ، بل وسيلة لامتلاك الواقع بمختلف حالاته الانسانية ، « انها الاسر الرقيق الممتع حتى ونحن نشهد عملا مأساويا » ، وهكذا لم تعد المتعة الجمالية مسألة تقنية أو شكلانية أو أسلوبية ، ولم تعد تصويرا لواقع جميل ، أو تمجيذا لقيم ، وبذلك وصلت الجمالية الى المحتوى الانساني ، وارتبطت بالانسان واستلهمت الجذور ، كما فعل الفنان الراحل [ نعيم اسماعيل ]



كتابة عربية للفنان محمود حماد

حين أعاد صياغة الواقع بحس زخرفي وتحليل هندسي مؤكدا على القضايا القومية العربية ، وهنا لابد من الإشارة الى حقيقة أن [ نعيم ] لا يزخرف بل يحل الواقع بروح زخرفية ويستخدم الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية استخداما جديدا للقيم التصويرية وكرموز تتنوع دلالاتها وقيمها بتنوع المضامين المطروحة . وبذلك أخذت الجمالية على يده بعدا تراثيا عربيا .. وهذا ما نراه في تجربة شقيقه الفنان الراحل [ أدهم اسماعيل ] الذي استخدم الأرابسك استخداما جديدا تعبيريا . في موضوعاته الاجتماعية والقومية العربية لقد أخذ الحركة اللامتناهية الخط ليعطي لعناصره الحياة والاستمرارية والحق الواقعي ..

وعكست الجمالية في تجربة الفنان الراحل [ لؤي كيالي ] الحزن العميق الذي يرتسم على الاجسام والوجوه عبر صيغة واقعية تعبيرية شاعرية ، وتحققت في تجربة [ فاتح المدرس ] ، من خلال ارتباط الانسان بالارض والوطن وبتحقيق تعبيرى انفعالي شاعري ، حيث عمل على تحويل الوجوه والاجسام ودمجها بالارض عبر مساحات اللون والخطوط ، فكتلة الجسم الانساني تقود الى مساحة الارض ، ومساحة الارض تقود الى الانسان ، وعبر هذه العلاقة تناول مختلف الموضوعات الاجتماعية والقومية ...

وتطورت التعبيرية في تجربة الفنان [ غسان السباعي ] وأخذت أبعادا جديدة رمزية وواقعية مع التركيز على الانسان كمحور للتعبير الفني ، لقد عمل على إعادة تنظيم الواقع عبر معالجات عضوية وهندسية، تنشُد الجوهر لا المظهر الجوهر بجوانبه المادية والنفسية ، فقدم الانسان الذي يعاني في لحظة حصاره ومواجهته وانتصاره ، نعم انتصاره رغم حجم المأساة والمعاناة .. وهكذا أخذت الدراما في تجربته بعدها الواقعي رغم تنوع الوشائج الجمالية والعوالم الجديدة « السريالية والرمزية والتعبيرية » ، ذلك لان هذه العوالم تقود في النتيجة الى مضمون أكثر واقعية من المظهر الفيزيائي للواقع ، وهكذا وصل الى جمالية الكشف والتحريض والانتصار من أجل واقع جديد أكثر اتزاناً وتوازناً ، وهذا الطابع الملحمي لعوالمه الدرامية يؤند حقيقة أن المتعة الجمالية هي متعة محتوى ومساهمة من قبل المتلقى في مشاركة الفنان كشوفاته ، والتحريض على صنع العالم الجديد ، تماما كما قال [ بريخت ] : - [ ان مسرحنا يجب أن ينمي لدى الناس متعة الفهم والادراك ويجب أن يدرّبهم على الاغتياب بتغيير الواقع ، لا يكفي أن يسمع متفرجوننا كيف تحرر بروميثيوس ، بل يجب أيضا أن يتدربوا على تحريره والاغتياب بهذا التحرير ] .

واستعارت تعبيرية [ خزيمة علواني ] من الواقع





وجه وأنهار للضنان ادهم اسماعيل

أحداثه وقضاياها ، ومن التراث العربي عناصره ووصلت بالعناصر الواقعية والتعبيرية الى حدود الرمز ثم غرقت فيه . . أو لنقل شغلت الرموز اهتماماته الجمالية والتعبيرية ، وبشكل خاص الحصان والسهم والحمامة والانسان ، ووصل الى عالم سريالي دمج فيه الرموز وعناصر الواقع في شكل جديد يتسم بحده الانفعالات والعواطف ، عالم مأساوي الى ابعد الحدود ، الى درجة السواد ، وليس هناك من فسحة أمل .

ويتابع الفنان [ الفريد حتمل ] رحلته في تصوير الارض والانسان بألوان تشع حرارة . . وتأخذ هذه العلاقة الجمالية اكثر من محتوى انساني . . فهو تارة يمجّد هذا الانسان في ملاحمه مع الارض والطبيعة ، وتارة يصور معاناته مأساته ، وقد اتسعت هذه الدائرة لتشمل موضوعاته القومية ، فتشبت الانسان بالارض وارتباطه بها أصبح رمزا للعلاقة بين الانسان والوطن . . ويستمر الفنان فيصل عجمي حافظا تعبيريته منذ مطلع الستينات الى يومنا هذا . . ويحقق جمالياته عبر سبل مختلفة تبدأ من تحويل مظاهر الواقع وتصل الى الوظائف التعبيرية للالوان والدلالات الرمزية للعناصر المستحدثة ويربط تجربته بقضايانا التعبيرية والاجتماعية ويعالج الاحداث المصرية معالجة ابداعية متميزة .

ومع تنامي الوعي بضرورة استلهام تراثنا الفني العربي والبحث عن عناصر تشكيلية وتعبيرية قادرة على الحياة من جديد والتعبير عن الواقع بروح العصر . أصبحت التجارب الفنية التي تستخدم الكتابات العربية والزخارف استخداما جديدا تشكل اتجاهها جماليا من الاتجاهات السائدة في الحركة الفنية . . في البداية كانت تجارب محمود حماد ، وادهم اسماعيل ، ونعيم اسماعيل ، وعبد القادر أرناؤوط . . . وفي السبعينات ظهرت تجارب جديدة تابعت الرحلة واغنت هذا الاتجاه بعطاء شاب متميز ، وهنا نذكر تجربة الفنان [ محمد غنوم ] في التصوير وتجربة الفنان [ مجيد جمول ] في النحت . .

ولا نبالغ اذا قلنا بأن أعمال الفنان ( محمد غنوم ) في استخدام الزخرفة والخط العربي تمثل إضافة لما شهدناه من تجارب الكبار ، فقد ارتكز « محمد » الى أساس متين كلفة تشكيلية من جهة ، وكصناعة في مجال الخط ، من جهة أخرى . . لقد بدأ فنانا تشكيليا مضورا وتعلم الخط على يد اساتذة كبار في هذا المجال ، ووظف ما تعلمه كصناعة في مجال الخط بما يخدم لغته التشكيلية وعالمه الجمالي والتعبيري وبذلك تميز في قدرته على توظيف تجويده للخط العربي واتقانه صناعته بما يخدم محتواه الجمالي والاجتماعي وهو في ذلك يجمع بين الموقف الجمالي [ اللغة الخطية - إن صح التعبير ] وبين الموقف الاجتماعي

[ استخدام العبارات والصور الاجتماعية ] لبناء لوحاته كما في أعماله [ الارض - يا شام - حماة الديار - دمشق - الجمال - المطر لا يهطل على الفقراء . . . ] ، ورغم تصويره الكتابة العربية بدلالاتها الادبية المعنى فهو يعمل على تجسيد هذا المعنى عبر اللغة التشكيلية والوظائف الرمزية للكتابات والالوان . . وهذا ما نراه عبر تقنية النحت في تجربة الفنان ( مجيد جمول ) ولعل منحوتة « النصر » تعتبر من الاعمال المتميزة في هذا الاتجاه ، فهو ينطلق من الكلمة بمدلولها الادبي ويسعى لتجسيد المحتوى الادبي تشكليا حيث تتحول حروف النصر عبر المعالجة النحتية الحديثة الى قبضة يد ترتفع الى الاعلى بشموخ وكبرياء . . وهذا يعني ان « مجيدا » يعمل على انسنة حروفه ، كلماته وكأننا أمام شخص تتحرك ، وتفصح عن مختلف المضامين عبر روحية الخط العربي في ليونة حروفه وانسيابية حركاته ، وقدرته عبر المعالجة المعاصرة على الحياة من جديد والاستمرارية في الحياة . . .

واخذت الزخرفة شكلا لا تطبيقيا واستخدمت كتصوير عبر حضورها الهندسي كمساحات تعبيرية لا تزيينية وعبر الحوار الجديد بينها وبين العناصر





الصراع للضمان: أحمد مادون

**الحروفية وهنا نذكر تجربة الفنان [ حسان أبو عياش ] في استخدامه الزخارف ومحاولاته الجادة الوصول الى صيغة جديدة فيها من الأرابسك ما يعطيها جمالية عربية أصيلة جذورها في تراثنا الفني العربي على اختلاف تقنياته واستخداماته ، وتكشف هذا الاتجاه الجمالي الذي استعار من الهندسة صلابتها ومن الحروف العربية ليونتها وانسيابيتها في تجربة متميزة للفنان صخر فرزات وقد أعطى «فرزات» لهذه العناصر الحس الانساني فصورها في حركة دائمة على خلفية من الطبيعة وفرشها بالالوان الحارة المتوهجة .**

لكن ثمة اتجاهات جمالية أخرى معينة بالمسألة التراثية من جانبها الآخر الشعبي المستمر في الحياة الشعبية لا المتحفي .. نقول اتجاهات جمالية لتنوع الصيغ والحلول التشكيلية لها جس مشترك هو استلهام الحياة اليومية الشعبية في الاحياء القديمة للمدن وفي القرى والريف .. فقد وجد مجموعة من الفنانين ما هو تراثي ومتميز في احياء دمشق القديمة ، ومن هذه البيئة كانت البداية والانطلاق نحو آفاق أكثر اتساعا وشمولا .. فقد بدأ الفنان [ نذير اسماعيل ] من الحي الدمشقي القديم ، المنازل الطينية والانسان الطيب وأشجار الياسمين ، وتطور باتجاه شخصية متميزة اعطت لمختلف العناصر الواقعية ابعادها التعبيرية والرمزية ، أو لنقل عمل على انسنة العناصر بما في ذلك عناصر الطبيعة الصامتة ..

وقام الفنان ( فائق دحدوح ) باختراق جدران المنزل القديم من أجل النفاذ الى عمقه ، فتناول بالنقد الاجتماعي وجمالية متميزة العادات والتقاليد وبرموز لها عمقها واستمراريتها في تلك الحياة ، وأعطى الفنان [ محمد علي الحمصي ] للمرأة الدمشقية أهمية خاصة،

فصور العلاقة بينها وبين المنزل بعاداته وتقاليده وجمالياته ، ثم تطورت لتصبح رمزا للوطن ، حين استطاع ان يعبر من خلال هذه العناصر « العمارة الشعبية - الاشجار - المرأة »، عن الموضوعات القومية، واتجه الفنان [ أحمد مادون ] الى الجماليات التدمرية القديمة ودمجها مع عناصر استمدتها من الطبيعة ، من بادية تدمر مستخدما اشجار النخيل والالوان الحارة الصحراوية ، واخذت المسألة الريفية أهمية خاصة في تجربة الفنان ( خليل عكاري ) الذي يمثل الاتجاه الواقعي المتطور خير تمثيل ، فقد عمل على تخليص الواقعية من اطارها الكلاسيكي والتسجيلي ، الذي كان سائدا في المرحلة السابقة عبر عمليات التحوير والتبسيط الذي لا ينفي مظاهر الواقع لكن يعطيه ابعادا جديدة تعبيرية ، نراها في توظيف اللون توظيفا جماليا تعبيريا كما نراها في الحركة المسرحية التي تفصح عنها شخوصه الشعبية ، وهذا ما نراه في تجارب واقعية أخرى تعود الى الفنانين [ عبد المنان شما - علي خليل - أحمد ابراهيم ... ] .

وهكذا نستطيع أن نوجز التطور الجمالي للحركة الفنية في سورية على النحو التالي : ( محاكاة الواقع ) في مرحلة التأسيس ، والتحرر من القيود الكلاسيكية عبر تجارب الانطباعيين جيل الرواد الثاني ، ثورة التعبيرين والتمحور حول الابعاد النفسية ، العودة الى الجماليات التراثية بأشكالها القديمة والشعبية المعاصرة، والتي بدأت مع جيل الستينات وتطورت في مرحلة السبعينات ، ولعل هذا التطور يشير في النتيجة الى وجود حركة فنية متميزة في سورية ، ونعني بالتميز الهوية التشكيلية العربية المعاصرة بكل ما تحمله كلمة هوية من معنى .



# العاري

## بين الإشارة والمحتوى

خليل صفية

استخدم « العاري » في الفن التشكيلي عبر مختلف العصور ، وتنوعت موضوعاته وجمالياته بتنوع المثل والقيم التي طرحتها الحضارات ، وارتبطت بالأساطير وبالحياة اليومية، وكان في تراثنا الفني العربي، وبشكل خاص « التصوير الجداري » يعكس الجمال الانثوي كما صورته الشعراء « انظر عاريات جداريات قصر عميرة وحمامات الامويين والعباسيين » وتطور كموضوع مع تطور الفن ، فتبدلت جمالياته ومضامينه ، واستخداماته ، ومع ولادة الاكاديميات الفنية اصبح مادة لدراسة الجسم الانساني وامتلاك الخط واللون والكتلة ، في الرسم والتصوير كما في النحت ، واستخدامه فنانونا في مختلف موضوعاتهم ، الجمالية والاجتماعية والسياسية ، فتنوعت المضامين بما يتلاءم مع رؤية كل فنان ، وتباينت لدرجة التناقض ، فثمة تجارب لم تتجاوز في معالجتها (العاري) المظهر الخارجي البراق ، وظلت تخلق ضمن الاثار البصرية ، تداعب العين وتدغدغ العواطف ، لكنها لاتدخل العقل ، واخرى ارادت من هذه الاثار البصرية الجمالية ان تكون مدخلا لعوالم تفصح عن مضامين اجتماعية وسياسية، وثالثة عملت على تحطيم المظهر الخارجي ، او لنقل الواقع المرئي لتبني الشكل القادر على الحياة مع المضامين الجديدة ، وهذا يعني اننا امام موضوع في منتهم الفني والثراء ، وذلك بما يعكسه عبر الوظائف الجمالية والرمزية والتعبيرية من مضامين تشمل مختلف جوانب واقعنا بجمالياته ومشكلاته الاجتماعية وقضاياه المصرية وستكشف لنا هذه المضامين عبر تحليلنا التالي لنماذج تمثل التنوع الذي اشرنا اليه .

لقد استخدم الفنان (عبد القادر النائب) «العاري» ضمن تكوينات مستقاة من الطبيعة مؤكدا على نموذج الجمال الانثوي الاوربي الذي صاغه على خلفية من مشاهد الطبيعة « سهول - اشجار - زهور » ، وقد تنوعت العوالم التي طرحها من : « غنائية - شاعرية - رومانسية - انطباعية » في « العاري » ، لكنها ظلت تدور في مضامينها حول جمالية الجسم الانساني « المرأة العارية » ، اي بما يتفق مع رؤيته للفن والواقع ، تماما كما في موضوعاته الاخرى ، فالجمالية في تجربته ليست وسيلة ، بل غاية اتخذت من « العاري » و « الطبيعة » و « البورتريه » متنفسا جماليا .

لماذا ؟ لانه يريد ماهو جميل في الواقع ، وبصورة ادق نقول : يعمل جاهدا على تجميل الواقع ، فالفن كما يراه « عبد القادر » ، صورة جميلة للواقع ، وهذا الموقف الجمالي مثل في مرحلة من مراحل حركتنا الفنية اتجاها من اتجاهاتها التشكيلية ، في هذا الموضوع كما في موضوع « اللوحات الشخصية » ، ففي لوحة تحت عنوان ( اغراء حواء ) للفنان عبد العزيز نشواتي ،



يتصدر الجسم العاري للمرأة مقدمة اللوحة كاشفا عن جمالية فيها من الاثارة بقدر ما فيها من الاشراف المتمثل في اللون الذي يشع حرارة تتلاءم مع محتوى العمل الفني «الاغراء» وقد بناها الفنان على خلفية من الاشجار والزهور والتفاح ، واحاط بعض تفاصيل المرأة العارية بغصن اخضر زاد من الاثارة التي ارادها ، وحين حاورته حول هذا العمل قال : [ كنت اتمنى ان استبدل الاثداء بتفاحات .. لكن !! ] . وهنا لابد من الاشارة الى ان تجربة هذا الفنان الرائد ليست حكرا على موضوع « العاري » ، فثمة موضوعات متنوعة تشكل تجربته ، وهذه المسألة تنسحب على مضامينه التي تتنوع بتنوع الموضوعات ، بمعنى ان « الاثارة » ليست محور تجربته كما شهدنا في تجربة « عبد القادر الناب » .

وشغل هذا الموضوع « العاري - حواء - الاثارة » جانبا من تجربة الفنان ( قتيبة الشهابي ) ، وقد عالجه في سلسلة من اللوحات التي تصور « الاثارة » و « العشق » الذي يصل حدود الشراسة ( ان جاز لنا التعبير ) وبصيغة سريرية فيها الشكل الواقعي الذي يتمثل في « العاريات » والشكل السريالي الذي نراه في الرجل الاسطوري الذي يعيش صراعا مرعبا مع عارياته المثيرات ، انه العشق المفترس كما يراه « قتيبة » لكن من جانب واحد هو المرأة ، « المرأة التي تفترس الرجل لا الرجل الذي يفترس المرأة » ، عشق المرأة الذي لا حدود له ، والذي يتخذ من مختلف الطرق وسيلة للامتلاك والتوحد ، هو في ذلك يتناول الموضوع من احد جوانبه ، ويعطيه صفة الازلية والديمومة ، من منطلق قد نراه ذاتيا ، وقد انجز بعض هذه اللوحات التي تحمل هذا المحتوى من وحي بعض المسرحيات والروايات [ شكسبير والمرأة الجامحة في احدي مسرحياته - جحا والحمار والجزرة والرجل في احدي نوادره الشهيرة ] .

وتمثل تجربة الفنان [ اسعد عرابي ] واحدة من التجارب الفنية المتميزة التي تناولت « العاري » في عشرات اللوحات « تصوير زيتي » واستمرت في تعبيرها الفني مستخدمة هذا العنصر الانساني ضمن تكوينات مستقاة من العمارة الشعبية لدمشق القديمة ، وقد تنوعت المضامين التي طرحها ، كما تنوعت الجماليات والعوالم التي وصل اليها ، في حوار عناصره ( العاري - المنزل الدمشقي القديم ) .

لقد اراد في اختراقه المنزل وتناوله من الخارج والداخل ان يصل الى عمقه ليقدم أكثر من محتوى انساني ، فالعاري يمثل في هذه الاعمال الرغبة في الانطلاق والتحرر من قيود المنزل العتيق الذي عمل « اسعد » على نقده في الوقت الذي قدمه بمنتهى الجمالية ، لانه يمثل بتقاليده وتناقضاته تراثا لا يمكن رفضه بمجمله أو متابعة الحياة فيه كما هو ، تماما كأي تراث انساني له جوانبه الايجابية والسلبية وعبر



الرجلان للفنان قتيبة الشهابي



عائلة للفنان اسعد عرابي





بيت دمشقية للفنان اسعد عراقي .



مدرسة الشيطان للفنان قتيبة شهابي .

القيم التعبيرية والرمزية لا الجمالية فقط عكس ذلك التناقض حين صور ( العاريات ) في جانب و ( المحجبات ) في الجانب الآخر ، وعلى صعيد جمالي خلق حواراً ممتعا بين الخطوط الهندسية القاسية ( عمارة المنازل ) ، وبين الخطوط اللينة الحافية ( عمارة العاري ) ، وإلى جانب النقد الاجتماعي تناول في أعمال أخرى الجانب المأساوي ، كما في لوحة « رجل وامرأة » والتي نرى فيها تحولا في التجربة باتجاه تعبيرى هندسي أكثر حدة، تمثل اللوحة « عارية » في حركة متعبة وقد خرق « أسعد » في صياغته « العاري » في هذه اللوحة الخطوط الرقيقة والاقواس اللينة ليقدم « العاري » عبر التحوير الهندسي ، حيث تحولت الكتل إلى مساحات هندسية بالأزرق وتوشيحاح الأحمر ، وبذلك قدم الواقع الدرامي للمرأة .

وحول الجانب التشكيلي يقول ( أسعد ) في حوار لنا معه [ المرأة في اللوحة تؤدي وظيفة رمزية فهي ليست انسانا محبوبا بالمعنى السيكولوجي ولكنها أداة لاستحضار حشد من العلاقات الحرة والايحاءات الميتافيزيقية ، والتوق نحو الانفلات الكامل من اسار الهندسي - العمودية والافقية ، المرأة تملك ذلك الجسد المرن المفاصل والذي يؤدي دوما امكانات الرفض الكاملة ، والشفاف الذي يحمل امكانية امتصاص الضوء ، وهو ما يطابق لدى الرغبة في تصيد لحظة ضوئية من خلال تلوينات حارة او باردة تصل بهذا الشكل الى المطلق ] .

ووجد الفنان فيصل عجمي في « عاريات » روما مادة لدراسة الجسم الانساني وامتلاك خطوطه وتعرجاته وتضاريسه « مرحلة الدراسة الاكاديمية » ، ثم انتقل الى مرحلة قدم فيها مجموعة من أعمال « العاري » التي تحمل مضمونا انسانيا ، وعبر موضوعات متنوعة ، ففي لوحة « عارية » ذهب في انفعالاته الى اقصى مداها ليقدم الجانب التعبيري الانساني مؤكدا على دسامة اللون وحرارته ، وملئ السطح الخشن ، وفي لوحة « السيمفونية التاسعة » من وحي « بيتهوفن » يهجر اللون الدسم الذي استخدمه في لوحة « عارية » ليعزف ايقاعاته التشكيلية عبر لغة الخط والحركة مع استخدام محدود للالوان ، وتكشف لنا هذه الايقاعات المستمدة من وحي رائعة « بيتهوفن » ، عبر حركات انسانية شاعرية وتعبيرية اقرب الى الرقص ، نراها في شخوصه العارية « نساء - رجال - اطفال » وطيوره وفراشات ، حيث بنى هذه العناصر على خلفية من الطبيعة « منظر » ساهمت على ابراز « العاري » وتقديمه بحس النحات لا المصور من حيث ضخامة الكتل وثقلها ، فالحس بالكتلة يوحي بأننا امام دراسة خطية لمشروع نحتي ، وأخيرا عمل على توظيف « العاري »



توظيفاً جديداً يتلاءم مع مصامينه القومية ، كما في لوحة « عارية وطفل » ، التي تمثل خوف المرأة الرمز والطفل الرمز من العدوان ، حيث عمل على تحويل الجسم الانساني على نحو تعبيري يشير الى تشبث المرأة بالطفل على خلفية تمثل ارضا قاحلة لا حياة فيها ، وزاد من الجانب التعبيري في صياغته للوجه صياغة تنم عن جملة حالات انسانية « خوف - ذعر - ترقب - صمود الخ » ، وبذلك نرى في « العارية » الام التي تخاف على رضيعها ، والوطن الذي يحتضن اطفاله ، وهكذا تنوعت استخداماته بتنوع موضوعاته ومضامينه .

واخذت « العاريات » في تجربة الفنان الراحل نعيم اسماعيل ، اكثر من معنى وحملت العديد من الافكار والمضامين المستمدة من الواقع الاجتماعي والقومي والانساني ، والشيء الهام يكمن في تلك الوحدة العضوية والشخصية المتميزة الاصلية التي بحثت في مختلف العناصر الواقعية والرمزية والتعبيرية والجمالية والتراثية من اجل هاجس اساسي يتمثل في التعبير عن الواقع عبر جسور جمالية تصل الشكل والمحتوى المعاصر بالتراث العربي ، وهذا يعني ان تناوله « العاري » لا ينفصل عن هاجسه ، وسيكشف لنا ذلك من خلال تناول بعض اعمال « العاري » بالتحليل وعلى سبيل المثال لا الحصر .

في لوحة « حلم شجرة » تفترس المرأة العارية الارض وتلتحم في جانب منها بطينها وخضرتها ونفثاتها وتنتصب شجرة عاتية وتطل وحدات زخرفية وتنبث زهرة ، جملة عناصر واقعية تشكلت من جديد كمعالم فني متميز باشارات ورموزه ، وما يعادله في الواقع ، فحجم الشجرة يشير الى خصب الارض والى حلمها الدائم في اقتحام باطنها عبر جذورها التي تضرب في عمق التراب ، ويصل الخصب الى « العارية » خصب الارض والشجرة والمرأة ، وهو في النتيجة خصب الوطن ، وفي لوحة « عارية بالاخضر » ياخذها المحتوى « الخصب » شكلاً آخر اكثر بساطة واختصاراً ، حيث تتكون اللوحة من خلفية تمثل مساحة يتداخل فيها لون التربة « البني » بلون العشب « الاخضر » وبالبنّي والاخضر تطل « العارية » ، وهكذا ينبت اللون الاخضر من جوف الارض ويصل الى جسم المرأة « العارية » لينبتق من تضاريسه من جديد .. اخضر .. اخضر .. وتجدها ..

وفي لوحة تحت عنوان « الجولان » يتداخل جسم « العارية - الرمز » بالخلفية « الجبل - الزخارف » ، وياخذ هذا الجسم رغم ما يحمله من رقة ونعومة شكلاً اسطورياً يرمز الى صمود المقاتلين وبطولاتهم



عارية للفنان عبد العزيز مشتاق .



عارية : للفنان خليل عكار .





عارية للفنان ادهم اسماعيل .

المشرفة وتضحياتهم في حرب تشرين ، وامام المرأة الرمز وتحت اقدامها تتحطم دبابات الغزاة وتسقط طائراتهم ، وهكذا تتكشف لنا المضامين الاجتماعية والقومية في الاعمال التي تناول فيها « العاري » مؤكدا على اصالة التعبير عبر استخدام الجماليات التراثية استخداما معاصرا متميزا .

وتألق « نذير نبعة » في استخداماته ومضامينه عبر مختلف المراحل التي مر بها ، فقد أسرنا في دراساته الاكاديمية الخطية حول هذا الموضوع « العاري » الذي اعطاه منذ البداية البعد الانساني الشعاري ، ثم استخدم « العاري » في موضوعاته المستمدة من الاساطير القديمة [ لوحة الليل - مثلا ] التي اسقطها على الواقع المعاصر ، مؤكدا استمرارية بعض المشكلات الانسانية مع استمرارية الانسان في هذا العالم . واخذ « العاري » في اعماله الاخيرة مضمونا اجتماعيا ، وهذا يعني ان « العاري » في تجربته ليس حكرًا على مرحلة معينة ، بل شمل نتاجه منذ بداياته الى اعماله في مطلع الثمانينات ، واذا كان البعض لا يرى في لوحاته الاخيرة التي استخدم فيها « العاري » ما هو أبعد من جمالية الجسم الانساني ، فان هذه الجمالية تشكل مدخلا رقيقا شفافا لمضامين كبيرة وبتحقيق شاعري متميز ، فالعاري في هذه الاعمال يرمز الى طبقة اجتماعية معينة ، اراد « نذير » ان يستشف احزانها وهمومها في الوقت الذي انطلق فيه من موقف خاص به يتمثل في اصفاء ما هو قدسي على هذه الاجسام ، وبذلك نصل الى « القدسية - النبيل - الشاعرية » في هذه

« العاريات » الشعبيات .. وقد تكشفت لنا هذه المسألة في استخدام الجماليات الشعبية « الحلي - مصباح الكاز - الورد - الدمشقية - الصندوق المزخرف .. الخ » التي احاط بها عارياته ، ووجد فيها دمشق والوطن والانسان « سلسلة لوحات تحت عنوان دمشق » .

ومن التجارب الهامة نذكر تجربة الفنان ( فائق دحجوح ) الذي قدم « العاري » ضمن تكوينات جمالية مستقاة من دمشق القديمة .. المنزل الطيني .. النوافذ الخشبية .. اشجار الياسمين والورد الدمشقي .. القطة ، وغيرها من العناصر التي انسجمت - تارة - وتنافرت - تارة اخرى - لتشكل عالما فنيا ، مضامينه المتنوعة ، ومن الجدير بالذكر ان هذا العنصر الانساني « العاري » يشكل محور التعبير الفني في تجربته منذ بداياته في منتصف الستينات الى اعماله الاخيرة ، بما في ذلك دراساته الخطية ورسوماته الصحفية . وقد تنوعت الرموز التي طرحها عبر « العاري » بتنوع الموضوعات والمضامين ، ففي لوحة « عارية وقطة » اخترق جدران الحي الدمشقي القديم ليصوره من الداخل والخارج فدمج الخلفية بالمقدمة ، المرأة بالجدار واصص الزهور وشجيرات الياسمين وعلى نحو غنائي يقود في النتيجة الى عالم فيه من الجمالية والرقّة والشفافية بقدر ما فيه من المأساة ، أي الواقع بكل متناقضاته ، وفي لوحة « رجل وقفص وعارية » اراد الكشف عن سلطة الزوج الرجل وبشيء من السخرية ، فصور الرجل الشعبي صاحب الوجه



الانسانية ، فليس هناك من اشارة الى واقع محدد ..  
لقد استخدم « العاري » على خلفية من الطبيعة  
« سهول وهضاب » الصحراوية ، وضمن تكوينات  
حركية مسرحية تساهم في دلالاتها التعبيرية في صياغة  
المحتوى الانساني المأساوي ، وقد تجاوز الجانب  
الاكاديمي في صياغته الواقعية المتطورة للعاري وعبر  
عمليات التبسيط والتحوير والاستخدام التعبيري  
للألوان ، تماما كما « الحركة » ، فظهرت عارياته في  
حالات من الرقص المأساوي ، الرقص كتعبير عن  
مأساة ، وهكذا قدم عبر ايقاع الحركة عالمه الذي عكس  
عن طريق غير مباشر مضامينه الواقعية المأساوية .

ومن التجارب المتميزة في معالجتها « العاري »  
ضمن تكوينات مستقاة من عمارة الاحياء الدمشقية  
القديمة نذكر تجربة الفنان ( علي الحمصي ) الذي بدأ  
بما هو جمالي ليصل الى ما هو انساني مرورا بالموضوع  
الاجتماعي .

في البداية صور ( العاري ) كجمالية تحقق الحوار  
المتع بين خطوط الجسم اللينة المنحنية ، وبين خطوط  
المساحات الهندسية القاسية « الجدران - النوافذ » ،  
ثم اعطى لهذه العلاقة التشكيلية الجمالية البعد  
الاجتماعي ، فأصبحت تلك الجمالية وسيلة لمضمون  
انساني ، الا انه لم ينشد النقد الاجتماعي ، وانما اراد  
مجموعة من الافكار والحالات الانسانية ، فالعاري  
في لوحة ترمز الى الذكريات الجميلة ، وفي لوحة اخرى  
تحمل معنى الخصب والعطاء ، وفي ثالثة نرى فيها  
دمشق ، وبصورة اكثر اتساعا نرى الوطن ، كما في  
لوحة « اهبكم ولدي » المستمدة من حرب تشرين ،  
فالعارية الحبل في هذه اللوحة تندمج بالخلفية التي  
تمثل الوطن « منازل - اشجار - سهول .. الخ » ،  
وتفصح عن مدى ارتباط الانسان العربي بالارض من  
جهة ، وتضحياته في سبيل الدفاع عن الوطن من جهة  
اخرى ، كل ذلك قدمه « علي » بأسلوب تميز بزخم  
لوني نرى فيه اعراس اللون ، اعراس العطاء والبذل ..  
واستخدمت الفنانة ليلى نصير « العاري » في أعمال

الخط « الرسم » و « التصوير الزيتي » وبصيغ متنوعة  
تنسحب على الموضوعات والمضامين التي توزعت على  
جانبيين « واقعي » و « ذاتي » واخذت اكثر من شكل  
للتعبير الفني .. ففي أعمالها الخطية « رسم » قدمت  
العارية الحبل والعارية المقيدة والعارية التي تعيش  
غربة داخلية وتحمل في انفعالاتها الحنين الدفين للطفل  
الرمز الذي صورته مع « العاري » ، وهكذا ريمزت  
بالعاري الى حالات انسانية متنوعة ، اما في مجموعة  
أعمال « التصوير - زيتي - مواد مختلفة » ، فتناولت  
الاحداث القومية ، كما في سلسلة لوحات من وحي  
لبنان والجنوب ففي لوحة تحت عنوان « من الجنوب »



امومة للفنان فيصل عجمي



عارية للفنانة ليلى نصير

الصارم والشارب العريض المفتول ، وقد تداخل  
جسمه بالقفص ، وعلى الجانب الاخر صور الفتاة  
الجميلة الرقيقة التي تمثل النقيض ، وفي لوحة «عائلة»  
عكس في عارياته ، ما هو مأساوي وبصيفة تعبيرية  
متميزة .

ومثل « العاري » مرحلة من المراحل التي مرت  
بها تجربة الفنان ( خليل عكاري ) فعبّر مجموعة من  
أعمال العاري « تصوير زيتي » ، تناول بالتعبير الفني  
المضمون الاجتماعي مؤكداً بشكل خاص على شمولية  
الرؤية والاستمرارية التعبير ، استمرارية الحياة لمضامينه





عازية للفنانة شلبية ابراهيم .

ففي احدى لوحاته تقف « العازية » التي تحتضن رضيعها على خلفية من الاحياء المدمرة ، وتحمل في حركتها وملاحم وجهها معنى الاصرار على الاستمرارية في النضال والمواجهة رغم حجم المآسي والمجازر التي شهدتها ، وهكذا تكشف هذه التجارب في استخداماتها « العازي » عن مختلف المضامين الجمالية والاجتماعية والسياسية ، وذلك بما يتلاءم مع الموقف الذي ينطلق منه كل فنان ورؤيته للواقع ، وقدرته على معالجة مختلف العناصر المعالجة التي تخدم موقفه .

ارادت التعبير عن معاناة « عائلة » ، وبصورة أكثر دقة معاناة انسان الجنوب ، فصاغت ما هو مأساوي عبر عناصرها الانسانية العازية « نساء - أطفال » ، وبذلك تنوعت استخداماتها بتنوع الانفعالات والهموم والقضايا والافكار والحالات الانسانية .

ولعلنا نجد في « عازيات » الفنان ( الفريد حتمل ) ما يرمز الى تلك العلاقة الانسانية القديمة والجديدة ، أي المستمرة بين الارض والانسان ، فعبر « العازي » ومساحات الارض الحارة المتوهجة بشمس تموز عكس ذلك المضمون الانساني الذي تمحور في كثير من أعماله « تصوير زيتي » حول ارتباط الانسان بالارض ، محققا في ذلك جملة مضامين ، لعل أكثرها حضوراً هو محتوى التلاحم الجدلي الذي ينشأ في النتيجة الانسان ، فلا أرض بلا انسان ، وبالتحديد الانسان الذي يعمل في الارض ، وقد تطورت هذه العلاقة عبر الاستمرارية في معالجة هذا الموضوع لتأخذ أكثر من مضمون « الفلاح والارض » والتصل الى الانسان الذي يعطي للوطن عبر مختلف السبل ، أي ارتباط الانسان بالوطن بمختلف فاعلياته ...

وظهر « العازي » في تجربة متميزة للفنانة (شلبية ابراهيم) التي استخدمت هذا العنصر الانساني استخداماً عفويًا متميزاً وضمن عناصر نباتية وحيوانية ، «العازية الزهرة - الحمامة - الحصان» تحققت كإنجاز تشكيلي عبر تقنيات متنوعة « رسم - تصوير مائي - زيتي - باتيك » ، وبهذه التقنية الأخيرة « الباتيك » تألفت في شاعرية حضور عناصرها ، محققة التلقائية والعفوية وبساطة التعبير ، أي جملة خصائص يطمح للوصول اليها الفنان الاكاديمي وبنفس العفوية وصلت بشاعريتها الى مختلف المضامين الانسانية ، وبصيغة تجمع بين الواقع والاسطورة ، او لنقل تتعامل مع الواقع من خلال العلاقات الاسطورية التي تكون في كثير من الحالات أكثر واقعية من الواقع المرئي . فالشكل الاسطوري - ان صح التعبير - الذي تكون عبر تلاحم العازية بالطائر ، او اندماجها بالحصان او الزهور ، لا يقود بالضرورة الى فعل اسطوري ، وتلك مسألة ترتبط بالمحتوى الذي تفصح عنه هذه العلاقة التشكيلية ، تماماً كما في التحام الجسم الانساني بمساحة الارض .

وعلى صعيد « الشباب » ، ثمة تجارب متميزة في هذا الموضوع نذكر منها تجربة الفنان ( ادوار شهدا ) الذي عالج « العازي » ضمن موضوعات مستقاة من احداثنا المصرية ، كما في أعماله الأخيرة « تصوير زيتي » حول لبنان ، فقدم عبر « العازي » صمود بيروت في وجه الغزاة الصهاينة البرابرة واستخدم هذا العنصر استخداماً تعبيرياً عن مجازر المخيمات ،



## إدوار مانييه

١٨٣٢ - ١٨٨٣

وقد ساعدت ثورة ( مانييه ) على الجيل التقليدي من الفنانين ، وسعيه لتطوير الفن على صلة بالواقع الى اعتباره أحد كبار الواقعيين الذين وضعوا حجر الأساس لفن يرسم في الطبيعة ، ويرفض الموضوعات الرومانتيكية والكلاسيكية ، بل كان يعيد رسم كل الموضوعات على تماس بالطبيعة وضمن مفهوم جديد للتعبير الفني ، ولهذا كان رائد الانطباعيين مثلما كان رائد الواقعيين الطبيعيين في الفن ، ولهذا وضع حجر الأساس لفن جديد على صلة بالحياة البرجوازية ، وببعد عن الصيغ الارستقراطية التقليدية .

لكن من هو ( ادوار مانييه ) وكيف حقق هذه الثورة الفنية الكبيرة ؟!

ولد ( مانييه ) من أسرة برجوازية ، ومن أعالي هذه الطبقة ، كان والده موظفا في وزارة العدل ، وأمه ( أوجين ديزيريه فورنيه ) سيدة تتمتع بثقافة عالية ، شديدة الحساسية ، وابنة أحد الدبلوماسيين المشهورين .

ولد عام ( ١٨٣٢ ) في باريس وفي ٢٣ كانون الاول وفي شارع ( بتيت أوغست ) وهو شارع نابوليون حاليا ، وفي عام ( ١٨٣٩ ) ذهب للدراسة في المدرسة الثانوية ، ودخل عام ( ١٨٤٥ ) الى ( كلية رولان ) ، وانتسب الى دروس الرسم فيها ، بناء على نصيحة خاله ، وحين ترك المدرسة عام ( ١٨٤٨ ) أراد أن يصبح بحارا ، وسافر في منحة دراسية ، فوصل الى ( ريو ) عام ( ١٨٤٩ ) ، حيث ملأ دفتره بالرسوم المختلفة ، ولكنه فشل في النجاح في اجتياز فحص المرحلة الثانية للدراسة ، وعندها أخبر بأنه لن يستطيع المتابعة .

« اذا لم يكن للمصور شيء جديد يريد ان يقوله فخير له ان يصمت ، ان المرء لا يصبح مصورا الا اذا كان حبه للتصوير أضعاف حبه لاي شيء ... وليس يكفي ان يعرف حرفته ... بل لابد له من ان يكون متحمسا لها منفلا بها » .

« مانييه »

يحتفل العالم هذا العام بالذكرى المئوية الاولى على وفاة ( ادوار مانييه ) ، الفنان الذي عرفه القرن التاسع عشر كمتنرد على التقاليد الفنية السائدة في عصره ، والذي جعل الفن التشكيلي يتطور بصياغته وموضوعاته ، ليصل الى الصيغة الانطباعية ، التي كانت تمثل ثورة فنية ربطت الفن بالحياة البرجوازية الاوربية ، وجعلت الفن على احتكاك بالواقع ، وعلى صلة بالحياة في المدن الكبيرة ، والطبيعة ، وقادتهم التجريبية الى دراسة كل شيء في الواقع على اساس جديد ، ينطلق من دراسة النور وعلاقاته المختلفة مع الشكل واللون .





الازياء الاسبانية في لوحة « لولا الفلانشيه »

الطوال أمام اللوحات ينقلها بدقة ، ويعمل على محاكاتها ، ووجد في ( البندقية ) روحا شقيقة روحه ، وفنا يناظر ما كان يبحث عنه .

لقد كانت زيارته الاولى الى فلورنسا عام ( ١٨٥٣ ) وفي هذه الزيارة نقل عدة لوحات للفنان ( تيسيانو ) و ( فرانجليكو ) و ( فيليبينو لبي ) ، كما نقل عدة لوحات في اللوفر للفنان ( تيسيانو ) و ( تونتورتو ) و ( فيلاسكيث ) وكذلك فعل في البندقية ، وحين عاد الى ( باريس ) نقل لوحة شهيرة للفنان ( دولاكروا ) ، وهي لوحة ( دانتة وفيرجيل في الجحيم ) .

ولقد كانت ثمرة هذه التجارب كلها لوحة رسمها عام ( ١٨٥٩ ) واسمها ( شارب الخمر ) وهي تمثل رجلا سكيراً رث الثياب ، مهلهل المظهر ، شارد النظرات ، لمحه مانيه في إحدى الطرق ، على مقربة من ( اللوفر ) . وفي الحقيقة ان شخصية ( شارب الخمر ) تمثل في الحقيقة تجربته الاولى من حيث اختيار موضوعاته من الواقع ، وكأنه اختار شخصية ( بودلية ) لا تخلو من وجوم وأسى ، ومزاج سوداوي ، وقد نفذها بتحليل أكاديمي ، وتبسيط أدبي ، بل هي أقرب ما تكون الى

ولهذا عاد الى باريس ، وسمح له والده ان يتبع دورة ليصبح مصورا زيتيا وذلك عام ( ١٨٥٠ ) ، فدخل الى مرسم الفنان الفرنسي ( توماس كوتور ) ، وكان ( كوتور ) فنانا كلاسيكيا يشدد على التقاليد الفنية الكلاسيكية الجديدة ، ويعتبر ان ( أنجر ) هو الفنان الوحيد الذي يستحق ان يحتذيه الفنان في دراساته الفنية ، وقد وصف ( دولاكروا ) مرة هذه التقاليد قائلا :

« ان الجمال يدرس عندهم كما يدرس الجبر »

ولهذا لم يكن يسمح للطلاب باظهار استقلاليتهم ، بل على الطالب ان يقدم دراسات مماثلة لما يقدمه الآخر ، عن طريق اعطاء الموديل سمات مثالية ، والافراق في التفاصيل الدقيقة ، اما اللوحات التاريخية فقد كانت تسجيلية تفتقر الى اي مفهوم للوحدة في التكوين . لقد أمضى ( مانيه ) ست سنوات في هذا المرسم ، وقد تحدث عن هذه المرحلة الروائي ( زولا ) قائلا بأنها سنوات مملة ممثلة بالمتناقضات ، والتي جعلت ( مانيه ) يقول :

« انني لا أدري ما الذي يحدثني الى البقاء هنا ،

... ان كل ماتقع عليه عيوننا في هذا المرسم ليعت حقاً على السخرية ! فالضوء زائف ، والظلال زائفة ، وأنا ما اكان اتجاوز عتبة هذه الاستديو حتى يخيل الي أنني غادرت قبرا » .

وهذا لا يعني ان ( مانيه ) لم يستفد من ( كوتور ) ومن أسلوبه الخاص في الفن ، بل على العكس وذلك لانه ظل مؤمنا بضرورة دراسة ( الظل والنور ) ، وفهم اسرار الجسد الانساني العاري ... وفهم أهمية تبسيط الرسم الى مساحات .

وخرج من الدراسة ، يشعر بحريته الكاملة في ان يفعل ما يشاء . ويرى العالم بعينه لا بعيني غيره ، وان يدرس الواقع حوله ، ويفهمه ويرسم منه ، وفي نفس الوقت يعود ليتعلم اصول الفن على العمالقة . من امثال ( تيسيانو ) و ( فالاسكيث ) .

ولهذا فقد بدأ يرسم في الهواء الطلق ، يتردد على الريف في الصيف ، يرسم نماذجه في الحقول ، بدلا من رسمها في المرسم . وبدأ يتجول في الشوارع لتسجيل ما تقع عليه عيناه ، وفي نفس الوقت كان يتردد على اللوفر ، وغيره من صالات العرض حيث العديد من اللوحات لكل من ( رافائيل ) و ( جيورجوني ) و ( روبنز ) و ( تونتورتو ) و ( فرانس هالس ) .

لقد أمضى ( مانيه ) فترة من الزمن في ( ايطاليا ) ما بين عامي ( ١٨٥٣ - ١٨٥٦ ) ، وزار ( هولندا ) و ( النمسا ) و ( المانيا ) ، وقد ساعدته زيارته لايطاليا في بداية حياته على تربية ذوقه الفني ، واستكمال ثقافته ، اذ زار المتاحف والكنائس وأمضى الساعات



لقد تعرف مانيه على ( فيكتورين موران ) ، عام ( ١٨٦٢ ) ، واستخدمها كنموذج جي لرسم لوحاته الاسبانية ، تلك اللوحات التي كانت غريبة ، رغم انها كانت تمثل مشاهد من الحياة اليومية ، اذ كانت الفرق الاسبانية التمثيلية ، والمغنون ، ومصارعو الثيران ، يأتون الى باريس دوما ، وهم يرتدون البسة غريبة ، وكانت تلك الشخصيات مثيرة لاهتمام ( مانيه ) ، ولهذا رسمهم ليقدم حيويتهم ، وحركاتهم وشخصياتهم الغريبة ، وكان يريد أن يقدم لنا ( الروح الاسبانية ) من خلالهم ، وهكذا قدم لنا ( الأنسة فيكتورين ترتدي اللباس الاسباني ) و ( راقصة الباليه الاسبانية ) و ( لولا الفلانسية ) و ( الشاب الذي يلبس اللباس الاسباني ) .

لكن النقاد قالوا عن ( مانيه ) بأنه ( الباريسي الاسباني ) محاولين التقليل من أهمية أعماله ، لكن ( بودلير ) الذي أصبح صديق ( مانيه ) نشر مقالا عن ( مانيه ) امتدح فنه ، وخياله الجريء ، واحساسه الحي ، ومزاجه الاصيل ، وحين فرغ ( مانيه ) من لوحته ( لولا الفلانسية ) وصفها ( بودلير ) بأنها :

« انها لؤلؤة ساحرة صيغت من اللونين الوردي والاسود » .

وهكذا توطدت الصداقة بين الفنان ( مانيه ) والشاعر ( بودلير ) حتى أن ( بودلير ) كتب له مرة :

« انهم ليسخرون منك ، وانك تضيق ذرعا بتلك الفكاهات اللاذعة ، التي يلاحقونك بها ، وأنت تظن أن احدا لا يعرف قدرك ، ولكن هل تعتقد انك اول من وضعه الناس في هذا الموضع ، أتراك تملك من العبقرية ، أكثر مما كان يملك ( شاتوبريان ) ، أو ( فاجنر ) ؟ ومع ذلك فقد استهدف هذان العبقران لاعنف الحملات ، من الاستهزاء والسخرية ، وما احسب أنهما هلكا بسبب ذلك » .

في عام ( ١٨٦٣ ) ، عرض ( مانيه ) مجموعة من اللوحات منها ( المغني المتشرد ) ، و ( شابة ترتدي الزي الاسباني ) ، و ( الموسيقى في التويلري ) ، وفي هذه المرحلة قدم التجارب الهامة التي أخذها من الحياة اليومية ، ومن الحياة الباريزية ، بكل تفاصيلها . .

لقد عرض هذه اللوحات في صالة عرض مارتينه ، وأثارت هذه اللوحات ضجة كبيرة ، ولكن ذلك لم يمنع هيئة التحكيم من رفض لوحاته في الصالون ، وحين سمح الامبراطور ( نابوليون الثالث ) باقامة معرض فني للوحات المرفوضة ، عرض مانيه في هذا المعرض ثلاث لوحات هي : ( شاب في رداء اسباني ) ، و ( الأنسة التي ترتدي الثياب الاسبانية ) ، و ( الغداء على العشب ) ، والتي اطلق عليها اسم ( مشهد استحمام ) في الدليل . ان اللوحتين تمثلان مشاهد من الحياة الاسبانية



تفصيل من لوحته الغداء على العشب .

الفن الاسباني في القرن السابع عشر ، وفي الحقيقة ان أكثر تجاربه الاولى تؤكد تأثيره بالفنان الشهير ( فالاسكيث ) ، وخصوصا لوحاته : ( طفل وسيف ) و ( طفل وكرز ) و ( بين اطفال من سالامنكا ) .

ولما سئل ( مانيه ) عن أسباب اختياره لهذه الموضوعات ، وخصوصا شارب الخمر أجاب :

« - لقد رسمت شخصية باريزية رايتها في الشارع ، وعكفت على دراستها ، وحققتها ببساطة تقنية اكتشفتها عند الفنان الاسباني ( فيلاسكيث ) » .

وقد رفضت اللوحة حين قدمها الى صالون باريس عام ( ١٨٥٩ ) ، وذلك باجماع الاصوات ، عدا دولاكروا الذي حاول يائسا ان يجعلها تقبل .

وفي عام ( ١٨٦١ ) قبلت لجنة التحكيم في ( صالون باريس ) ، اللوحتين اللتين تقدم بهما وهما : ( والد الفنان ) و ( عازف الغيتار الاسباني ) مما رفع من سمعته وشجعه على العمل ، رغم أنهما قد عرضتا في زاوية مهمة ، وذلك يرجع بشكل أساسي الى تأييد ( دولاكروا ) له ، ولكن ما قدمته لوحته ( عازف الغيتار ) من مستوى ، وما حققته قد جعلت ( مانيه ) موضع حفاوة وتكريم .





العارفة

— « لقد كان يلزمك تصوير الجسد العاري ، فوق اختيارك على اولمبيا وكان يمكن ان يقع على غيرها ، وكان يلزمك بعض القطع المضيئة ، فرايت ان ترسم باقة من الورود ، وكنت تحتاج الى بقعة سوداء فرايت ان تضع صورة زنجية واخرى لقط واذا تساءلنا الآن : وما معنى ذلك كله ، كان الجواب ، انك انت لا تدري ، وانا لا اعلم اكثر منك ، واما الذي اعلمه حق العلم فهو انك قد وفقت توفيقا يدعو الى الاعجاب ، اذ قدمت لنا عملا رائعا ، عملا عظيما عبرت فيه بكل قوة عن حقائق الظل والنور وعن الموضوعات والمخلوقات من جهة اخرى » .

وتعتبر ( اولمبيا ) اليوم من اروع الاعمال الفنية التي رسمها ( مانيه ) لما تتضمنه من صياغة متميزة ، سواء في الخط المحدد لشكل المرأة العارية ، والقدرة على التحكم بالموضوع ، فقد رسم المرأة بدرجة ضوئية متوسطة ، واحاطها بالمساحة المظلمة في الخلفية ، وبالدرجة الضوئية المشعة في المقدمة ، التي نراها في اودية السرير البيضاء .

وعلى الرغم من السمة الواقعية التي اتصفت بها لوحة ( مانيه ) بالنسبة لما كان عليه التصوير الزيتي قبلها ، لكنها من زاوية اخرى ، نراها اكثر اعتمادا على التسطيح في المساحات التي رآها ( كورييه ) بعيدة عن الواقع ، ولهذا قال : « ان اللوحة مسطحة اكثر من اللازم ولهذا فهي تشبه ( ورق اللعب ) وان هذا الاسلوب يبدو لنا مسرا حين نراها في المطبوعات اليابانية » . وان من الواضح ان ( مانيه ) قد تأثر بالفن الياباني في هذه المرحلة ، وبما يعتمد عليه هذا الفن من مساحات ، مما يتعارض مع الاسلوب الواقعي الذي وضع أسسه ( كورييه ) .

وقد استخدم الثياب الاسبانية الزاهية اللون ، ولكن الثالثة هي التي اثارت الضجة الكبرى ، ذلك لان ( مانيه ) رسم شخصين جالسين في الغابة ، يرتديان الالبسة العادية ، ويتحدثان مع بعضهما حديثا عاديا ، وقد جلست بجانبهما امرأة عارية ، ورسم امرأة اخرى في عمق اللوحة وهي خارجة من حمام السباحة القريب ، وقد اثارت اللوحة هذه الضجة لانها تصور شخصين محترمين ، وقد جلسا مع فتاتين من هذا الطراز ، وقد اثارت اللوحة الجدل ، وخصوصا عند نقاد الفن لان ( مانيه ) رسم اللوحة ، بالاعتماد على ( الالوان ) اكثر من اعتماده على ( الخطوط المحددة للشكل ) ، وكانت الفرصة مهيأة امامه لكي يقدم لنا جسدا عاريا وردي اللون بالقرب من انسجة صوفية سمينة وقد بدت وراء هذا الجسد بقعة بيضاء ، ناصعة البياض ، تبرز من خلال اوراق خضراء ، وقدم شخصيات باريسية حقيقية مستمدة من صميم البيئة ، ولو صور اشخاصه مثالين بعيدين عن الحياة لما تعرض لتلك الحملات الساخرة ، ولكنه اراد ان يضع تحت انظار الجمهور ( عارية ) حقيقية ، ورسم لوحته بالاعتماد على مفهوم الانتقال المفاجيء من الظل الى النور ، مبتعدا عن الانتقال التدريجي في تجسيم الاشكال ، وهكذا اصبح كل لون عنده له مساحته المحددة ، وتدرجاته الضوئية ، ضمن كل لون على حدة .

وقد توصل ( مانيه ) الى مفهوم جديد للوحة قائم على نظام توزيع ضوئي ، جعله يستعيز به عن التنظيم الهندسي للوحة ، فتخلّى عن المنظور الهندسي ، واحب ( الصياغة الطبيعية ) ، ونفر من كل تكوين هندسي او صناعي .

واستطاع ( مانيه ) ان يحوز على تقدير هيئة التحكيم في المعرضين التاليين ، وذلك في عام ( ١٨٦٤ ) و ( ١٨٦٥ ) ، اذ عرض في أولهما لوحتان هما ( المسيح المتوفى والملائكة ) ، و ( صراع الثيران ) ، وفي الثاني لوحتين هي : ( المسيح المزدرى به من الجند ) ، ( اولمبيا ) ، وتمثل لوحة ( اولمبيا ) ، فتاة عارية استلقت على فراشها وخلفها ظهرت خادمة سوداء اللون تحمل باقة من الزهور ، وبالطرف البعيد ظهر قط صغير اسود قد استند به الذعر ، والظاهر ان ( مانيه ) كعادته حول الآلهة اليونانية الى فتاة من لحم ودم ، وأعاد رسم لوحة اخرى من الواقع ، وهكذا عاد الجمهور اليه من صاحب ( الاولمبيا ) مرة اخرى ، ومن هذه الغنائية التي قدمها لهم ، فجرد مواضعه من كل طهر او سمو او حياء ، وأعطاه السمة الواقعية ولهذا قال ( أميل زولا ) عنها :

— انها اروع ما أنتج مانيه بحق ؟!  
واضاف في رسالة له للفنان قوله :





الفرقة الاسبانية

الخاص ، وقد أثارت لوحته الأخيرة ضجة كبيرة وذلك لأنه كان أكثر جراءة في أسلوب رسمها ، فقد وضع الطفل ضمن مساحة غير مألوقة ، وهكذا تحولت اللوحات الى ثلاثة درجات ضوئية ، ونرى في السروال والقميص بعض التجعدات البسيطة التي أصبحت تدل على الحجم ، مما يؤكد لنا على أن ( مانيه ) قد استفاد كثيرا من رحلته الى اسبانيا ومن المطبوعات اليابانية التي كانت تؤكد على أهمية المساحات ، وهكذا قيل عن لوحة ( مانيه ) ، بأنها أقرب ما تكون الى الاعلان منها الى لوحة بالمعنى التقليدي للكلمة .

ولم يشترك ( مانيه ) في معرض عام ( ١٩٦٧ ) ، وذلك لأنه رسم لوحته الشهيرة ( اعدام الامبراطور مكسميليان ) التي استوحاها من أحداث المكسيك ، ولهذه اللوحة مغزاها السياسي ، وقد لجأ الى الاستفادة من لوحة ( غويا ) الشهيرة عن ( ٣ ) آيار . وفيها تظهر تأثيرات الفن الاسباني على فنه ، لكن ( مانيه ) حول الموضوع الانفعالي التعبيري الذي سعى ( غويا ) لتقديمه بحدة كبيرة وقدمه لنا بصياغة هادئة ، وتحليل للضوء والنور ، وبمساحات ملونة متميزة .

وفي هذا العام نظم ( مانيه ) معرضا لأعماله جمع فيه ( آيار ) عرض فيه ما يقارب من خمسين لوحة متنوعة أهمها ( الباليه الاسباني ) و ( العازف ) و ( لولا الفلانسية ) ، وقدم المعرض :

— « ان صاحب هذه اللوحات لا يزعم مطلقا انه يقدم اعمالا خالية من العيب ، بل ... يدعوهم لمشاهدة لوحات تتصف بالصدق والأمانة ، وان مانيه ليعترف بالموهبة أنى وجدت ، وهو لا يدعي لنفسه

لقد رحل ( مانيه ) الى اسبانيا عام ( ١٨٦٥ ) ، وكانت رحلته هذه نقطة تحول حاسمة في حياته كلها ، ولم يكن غريبا عن الفن الاسباني ، لكنه حين زار المتاحف وشاهد اللوحات استطاع تكوين فكرة أفضل عن ( فيلاسكيث ) وتعرف على ( غويا ) ، وقد تعلم من ( فيلاسكيث ) درسا في الطريقة التي يحيا الشكل الانساني فيها في اللوحة ، لقد كتب الى أحد أصدقائه قائلا :

— « ان ما بهرني في اسبانيا أولا وقبل كل شيء ، بل ما يساوي في نظري كل تلك الرحلة التي قمت بها ، انما هو انتاج ( فيلاسكيث ) الرائع ، أنه مصور المصورين ... لقد وجدت عنده تحقيق مثلي الاعلى في التصوير ، فما ان رايت روائعه الفنية حتى استعدت ثقتي بنفسي ، وراح قلبي يخفق بأمل كبير هيهات ان يزعمه شيء » .

عاد ( مانيه ) من اسبانيا ، وهو ممتليء بالحيوية ، فكأنه قد جدد حماسه ، وهكذا واصل نشاطه الفني ، والتف حوله عدد كبير من الفنانين الشباب والكتاب ومنهم : ( انطوان بروسست ) و ( فانتان لاتور ) و ( بازيل ) و ( وتسيلر ) و ( نادار ) و ( استروك ) و ( دورانتي ) و ( ديفا ) و ( مونييه ) و ( سيزان ) ... وكانوا يترددون على مقهى ( جربوا ) ويتحدثون عن الفن ويشهدون ولادة تجارب فنية متميزة .

ولكن رغم ذلك لم تقبل أعماله التي رسمها في المعرض الرسمي عام ( ١٨٦٦ ) ، وهما لؤحتان ( الممثل التراجيدي ) و ( العازف ) ، فعرضهما في مرسومه





وجه الروائي اميل زولا .

القدرة على قلب الاوضاع الفنية ، راسا على عقب ، كما أنه لا يزعم أنه استطاع أن يخلق فنا جديدا ... كل ما هنالك أنه حاول أن يكون نسيجا لوحده ، والا يقلد أحدا غيره ، وهو يريد صلحا حقيقيا مع الجمهور الذي أرادوا أن يكون خصما له .. صلحا يقوم على التعاطف والفهم والمعرفة » .

وقد نجح هذا المعرض في لفت الانظار اليه وهكذا عرض في ثلاث معارض رسمية قاداته عدة أعمال هامة ، ففي عام ( ١٨٦٨ ) عرض ( المرأة الشابة ) و ( اميل زولا ) ، وفي عام ( ١٨٦٩ ) عرض لوحة ( الشرفة ) و ( الغداء في الرسم ) ، وفي عام ( ١٨٧٠ ) عرض لوحته ( درس في الموسيقى ) .

ولسوف نتوقف عند لوحته ( الغداء في الاستديو ) التي تقدم لنا شابا في منتصف اللوحة الى اليمين ، وقد وزع الفنان جسمه الى قسمين ( مظلم ) و ( منير ) ، وان اختيار مكان هذا الشخص ، هو الذي يحدد بقية العناصر في اللوحة ، وإلى اليمين تظهر امرأة رسمها بظلال ناعمة تذكرنا بالفنان ( شاردان ) ، وان علاقتها بالاثاث والعناصر الاخرى متداخلة ، اذ ان ظلال النباتات تنعكس عليها ، وهي تحمل اناء القهوة الذي يقطعه الشاب ، فيتداخل معه ، وتظهر القطة امامها تتداخل مع ثوبها ، وتعطي المشهد بقعة مظلمة تقع بين النور الذي نراه في اناء الاوراق والشاي والاسلحة ، ان غطاء الطاولة يبدو منيرا يعكس الحياة ، يعطي العمل حيوية وانسانية ، وان ( مانيه ) يعطي الطبيعة الصامتة في لوحاته حياة وحيوية لا نراها عند غيره من الفنانين ، وهو يضيف الى حيوية الاشياء ، تناغمات لونية تزيد من هذه الحيوية .

لقد تعرف ( مانيه ) على الفنانة ( بيرت موريسو ) ، وكانت اول لوحة يرسمها فيها هي لوحة ( الشرفة ) ، واللوحة تذكرنا بلوحة غويا ( الشرفة ) ، تجلس ( موريسو ) في وسط اللوحة ، ترتدي قبعة سوداء ، وعيناها تضيئان وتلبس الرداء الحريري الشفاف ، وحين نقارن بين شخصية ( موريسو ) المرسومة وغيرها نستطيع أن ندرك الفرق بينها وبينهم ، ومدى التعبير العميق الذي أعطاه لها .

وفي ( ١٨ ) آب من عام ( ١٨٧٠ ) تعلن فرانسوا الحرب على ( بروسيا ) ، وفي ( ٢ ) ايلول من نفس العام تهزم ، وتكون تلك نهاية الامبراطور ( نابوليون الثالث ) ، وتعلن الجمهورية الثالثة ، ويترك ( مانيه ) باريس الى الجنوب ليقوم ويرسم هناك مع عدد من الفنانين الانطباعيين ، وتكون تلك بداية احتكاكه مع الطبيعة في الجنوب ، وفي نفس الفترة تعلن ( كومونة باريس ) ويعود ( مانيه ) الى ( باريس ) وما زالت المعارك دائرة في الشوارع ، ويرسم مانيه عدة لوحات

عن الاحداث وعدة رسوم ، ويحضر عدة أعمال على الحجر ( الحصار والحرب والاهلية ) .

وعلى الرغم من أن ( مانيه ) لم يكن متفقاً مع ( الانطباعيين ) الآخرين في كثير من الآراء ، أثناء المناقشات التي تجري ، لكنه بدأ يتأثر من الزاوية الفعلية بكثير من المفاهيم الانطباعية في تلك المرحلة التي زار فيها جنوب فرانسوا ، وذلك لأنه كان مثلهم مؤمناً بأهمية الفن الذي يقدم لنا الحياة ، ويتفاعل مع الضوء ، ويعتمد على التجربة ويقدم لحظة من لحظات الواقع التي يوقفها الفنان ويقدمها ، وهكذا أصبحت لوحاته تملك نفس الاجواء الانطباعية ، دون أن يذهب بعيداً في التعبير الانطباعي كما فعل ( مونيه ) .

ولعل لوحاته ( سباق لوشان ) و ( ميناء بوردو ) و ( كاليه ) تعطينا فكرة عن الصبغة الانطباعية التي اصطبغت بها أعماله في هذه المرحلة ، وتبرز بوضوح في لوحته عن ( ميناء بوردو ) حيث قدم لنا الاشكال مستقلة عن بعضها ، ورسم المقدمة والخلفية متضادتين مع بعضهما ، وعالج الضوء بجمالية فأبدع في توزيع الضوء والظلام ، وقدم لنا عملاً متميزاً .

وفي هذه المرحلة رسم عدة لوحات ، وباع بعضها ، وحين دعا الانطباعيون لتنظيم معرض لأعمالهم عام





لوحة اعدام الامبراطور ماكسيميلان

( ١٨٧٤ ) رفض الاشتراك معهم ، وأمضى فترة من الزمن يرسم مع ( مونييه ) و ( رينوار ) في أرجنتويل ، و ثم قدم لوحة الى المعرض الرسمي عام ( ١٨٧٥ ) ، وكان يخشى الا تقبل ، ولكنها قبلت ، ونالت الهجوم الشديد ، وتمثل اللوحة شخصين يجلسان في قارب ، ويظهر الميناء خلفهما ، وان الهدوء الذي يسيطر على هذين الشخصين يتضاد مع الضوء خلفهما ، والالوان على مياه البحر .

ولعل لوحة ( في القارب ) من أهم أعمال مانيه في تلك الفترة ، القارب يرى من زاوية خاصة ، ممتدا من اليسار الى اليمين ، ويعطي اللوحة لا نهائية .

وبعد عدة أعوام رفضت لوحته الشهيرة ( نانا ) في معرض عام ( ١٨٧٧ ) وتمثل اللوحة ( غانية ) خلعت نصف ملابسها ، وهي تستخدم الاصابع في تزيين وجهها ويرتدي الشخص المجاور لها ملابس كاملة ، ومن المعروف ان ( زولا ) كتب رواية تحمل هذا الاسم ، وهكذا أعاد ( مانيه ) الى الازهان لوحته ( اولبيا ) ، وما حدث من ضجة حولها ، واعاد ايضا رواية ( زولا ) الشهيرة .

ومنذ عام ( ١٨٧٩ ) بدأ مانيه يستخدم (الباستيل) في أعماله ، وبدأ تبرز التفاصيل في الاعمال وكذلك بدأت ألوانه تزداد نعومة وجمالا .

ولعل أهم أعماله الاخرية لوحته ( بار الفولي برجير ) ، التي تعتبر من أهم تجاربه الفنية الحية ، ان ( مانيه ) يعود مرة أخرى لبحث عما هو مستمر في اللوحة ، ويتخلى عن الانطباع ، ان ( خادمة الفولي برجير ) تحمل لنا شيئا سحريا ، تخفي سرا انساني دينا .

ولقد هوجمت اللوحة كثيرا ، لموضوعها ، ولكن مانيه اراد ان يعكس عملا عملاقا في آخر ايام حياته ، لقد تحامل على نفسه ، وذهب الى ( الفولي برجير ) وجلس بين الاضواء ، والنساء الفريبات ، وقدم عملا مذهشا ... قبل ان يموت .

خلف البار تقف فتاة ، في منتصف اللوحة ، وظهرت خلفها فتاة اخرى تحدث شخصا ، وهي تدير ظهرها لنا ، ونرى الزبائن في المقهى يجلسون حول الطاولات ، انه يقدم لنا قطعة من الحياة ... أصبحت خالدة .

وفي الحقيقة ان حياة ( مانيه ) تصور لنا نقطة انعطاف هامة في تاريخ التصوير الزيتي ، مرحلة صراع بين مفاهيم ، وتمرد عليها ، استطاع ان يأخذ من الفن السابق ، ويقدمه من الحياة ، وكان جريئا في مواضيعه ، وفي أسلوبه ، وظل قادرا على ان يبقى مستقلا عن ... كل التيارات يساعد غيره ، ويفتح امامهم الطريق ، ولهذا كان رائدا من رواد التصوير الفني الحديث .



عن ادولر مانيه بمناسبة مرور  
مائة عام على وفاته

٢

## نشأة مانيه وأعماله

### نشأة مانيه :

عن طيب خاطر أو رغما عنه ، ولكي لا يصطدم مع  
رغبة والده ، وهو في سن السابعة عشر دخل مدرسة  
نافال ، وبسبب ضعفه في مادة الحساب تلقى أول فشل  
فاضطر للعمل على البواخر ، وقد أبحر لأول مرة عام  
١٨٤٨ من الهافر الى ريودي جانيرو ، لكن هذه السفرة  
لم ترق للباريسي الشاب ، وبعودته لم يتقدم الى  
مدرسة نافال بل تركها ليتجه الى دراسة الرسم ، وقد  
كانت مهنة الرسام آنذاك بالنسبة للبرجوازيين أكثر  
تشككا من أي مهنة أخرى .

عمل مانيه عند ( كوتير ) ، وأخذ يتردد الى الرسام  
انطوان بروسست ، ليتلقى على يديه دروسا بالرسم ،  
وسرعان ما انخرط في جو الاستوديو مع معلمه وأخذ  
يقلده ( مثل لوحة المرأة العجوز ) .

وقد اعترف مانيه لمعلمه بأنه كان في البداية يحضر  
أسس عمله حسب نماذج كوتير ، اذ كان يرسم على  
أرضية سمراء ، أو خضراء ، ثم يأخذ بتكوين الملامح  
بالألوان الأخرى .

حتى أن ( مانيه ) في مرحلة الوضوح ، كان يرجع  
بعض الأحيان في بعض لوحاته الى المعتم تماشيا مع  
أسس كوتير ، كما يبدو في لوحته ( لانتوان ) ، وبدأ  
متحف اللوفر يعرض لمانيه النماذج الحقيقية لفن  
الرسم ، لكن منذ ١٨٥٣ أخذ في التردد الى ايطاليا ،  
ومع حلول عام ١٨٥٦ ، تجول في هولندا والمانيا والنمسا  
الأمر الذي وسع آفاقه على عوالم فنية أخرى .

إعداد : مها قواص

### طفولة مانيه :

اللوحة المميزة لمانيه ضمن مرحلة تتلمذه على يد  
( كوتير ) تتمثل بلوحته ( أسرة مانيه ) المرسومة عام  
( ١٨٦٠ ) هذا العمل يعكس تناقض الفنان أمام  
أشخاصه اذ أنه لم يجرؤ على النظر اليهم مباشرة ،  
لأننا نجد أن نظراتهم المتطلعة تنحرف الى الجانب .  
في نفس العام ( ١٨٦٠ ) اكتسب مانيه أسلوبا  
خاصا به ، ( الفجري والكلب ) ( المغني الاسباني ) التي  
عرضت له في الصالون ، الأمر الذي نال عليه استحسانا  
وتشجيعا .

فالفرشاة القاسية ذات اللمسات القصيرة في لوحة  
العائلة أصبحت فرشاة ناعمة ، تنساب بهدوء على  
القماش ، وذلك ضمن إطار مرحلة قصيرة ، وفي لوحة  
( الفناء في التويلري ) أراد الفنان أن يحبس أكبر عدد  
من أصدقائه ومن شخصيات عصره في هذا العمل ، لكن  
بملامح معبرة دلالة على تلك النماذج المختلفة .



وفي سني الانتاج الفني الغزير لمانيه بعد لوحة الغداء على العشب أصبحت نماذجه أكثر تنوعا ، ففي عام ( ١٨٦٧ ) رسم لوحة ( المسيح وهو يهان من قبل الجند ) ، وفي عام ١٨٦٨ كان قد زار اسبانيا لأول مرة وأخذت نظرة مانيه تدخل الى الاعماق كما في لوحة ( اعدام مكسميليان ) فالرماة يطلقون البارود خارج اللوحة ، بينما المعدوم يبدو وكأنه لا يخشى شيئا .

### مرحلة الوضوح :

ان حرب عام ( ١٨٧٠ ) شتت الفنانين ، فخلال حصار باريس انخرط مانيه في سلك الحرس الوطني ، ثم غادر باريس الى اورليان حيث لجأت عائلته ، وبعد ان عاد السلام استعاد ريشته لكنه رفض الانتساب الى تجمع زملائه الذين كانوا يمثلون البورجوازية ، عام ( ١٨٧٢ ) استلم مانيه مبلغ ( ٣٨٠٠٠ ) ألف فرنك مقابل لوحات اشتراها منه ( دوان دوئيل ) فسافر مانيه الى هولندا حيث شاهد لوحات ( فرانس هالز ) ولم يكن قد تعرف على فنه فرسم لوحة ( بوك الطيب ) ، التي عرضت بالصالون عام ( ١٨٧٣ ) ولوحة ( الخط الحديدي ) عام ( ١٨٧٤ ) ، ولوحة الباليه المقنعة في الاوبرا التي يضاهي بها لوحة الموسيقى في التويليري لعام ( ١٨٦٢ ) .

وفي هذه المرحلة استخدم مانيه اشراقه اللون على الطريقة اليابانية والتي مثلها بلوحة ( العازف ) بأسلوب نمطي ، والغريب في الامر ان مشاهدته للبحر اعطته فرصة للابداع ايضا ، اذ انه رأى فيه وسطا مضطربا بحركة دائمة تجعل الالوان تبرز ، وكان يبدو له وكأنه مساحة موحدة تتخللها السنة ، ويبدو ذلك في لوحة ( اجتياح الصخرة القوية ) .

### على عتبة المجد :

كان مانيه في بعض الاحيان يعمد الى تدمير لوحاته ، ويعود سبب ذلك احيانا الى الموديل ذاته عندما يتعب من الوضعية ، اذ ان مانيه كان بطيئا في الرسم ، وهذا يمكننا ان نتابع مانيه في كل مرحلة من مراحل عمله الفني .

ان مرحلة عام ( ١٨٧٤ ) قدمت لنا لوحات عديدة مثل ( غيودين على الحصان ) ( ١٨٧٤ ) ولوحة ( كارلوس دوران ) عام ( ١٨٧٨ ) ، ونشاهد بالتالي حقل معركة واسع بخطوط متعرجة والطشاش متناثرة رسمها بوضوح وعبر ضربات عامودية .

ان أسلوب ( مانيه ) الفني كان تابعا لمزاجية شخصية لكنها غنية باضطراب ، فمثلا عندما رسم



لوحة المرأة

في هذا الخليط غير المتجانس من الادب والفلسفة والاشتراكية ، ندرك بان هذا الرسام كان وقتذاك في مرحلة التخيل البكر ونوع من السطحية في الرؤية ، اذ انه اعترف بالذات بأنه لم يكن يعرف قط ما سوف يرسمه انما الطبيعة وحدها هي التي كانت تشده ، ولكن بكبريائه لم ينحرف سريعا لان الواقع كان متنفسا ملموسا لديه .

وقد تعلم مانيه من ( فيلاسكيث ) ان اكبر الملونين هم الذين يعرفون لعبة وضع الالوان ، فرسم لوحة ( لولا ) ، وهذه اللوحة رسمت بسبع أو ثمان ألوان وبعدة طبقات من الالوان فجاءت صارخة تضج بعالم غريب .

وبين عامي ( ١٨٦٣ ) الى ( ١٨٦٥ ) بدأت مرحلة المواجهة الحقيقية مع الجماهير وهذه المواجهة كانت مرة ، فبعد أن أصبح بارزا ومثقلا بشهرة واسعة ، ومحاطا بكل من يهتم بالفن ، يتعرض لمواجهة صعبة عند عرض لوحاته : ( الغداء على العشب ) و ( الملائكة على القبر ) و ( مصارع الثيران ) .

ان من السهولة علينا اليوم ان ندرك مدى الصدمة التي واجهه بها الجمهور في لوحتي ( الغداء على العشب ) و ( أولمبيا ) اذ انها المرة الاولى التي يرى فيها الجمهور لوحة امرأة عارية هي من لحم وعظم .

فامرأة عارية ، أو بالاحرى معراة أكثر منها عارية ، تعابيرها النفسية ظاهرة ببساطة لم ترى منذ ( بنشايه ) لرامبرانت .



## من روائع مانيه

### ١ - الغداء على العشب

ان الروح الفعالة للاستقلال في الانطباعية ( ولو لم يكن هذا أسلوبه ) يمكن ان تنطبق على هذا العمل الشهير ، الذي رفض من قبل الصالون عام ( ١٨٦٣ ) ، وهو العمل الاكبر بين عمليين عن هذا الموضوع ، ولوجوده في صالة في لندن ، فقد جاء الآخر أصغر ويتميز بحرية اكبر ، وبالنسبة الى ( انطوان بروس ) فإنه يقول : [ ان فكرة اللوحة راودته - أي مانيه - عندما كانا يشاهدان المستحمين في ارجانتوي ، ولقد ذكر مانيه ب ( مجموعة الهة الشواطئ ) التي اثار إعجابه الشديد بعد ان فقد الاصل لرافائيل ( حكم باريس ) وقرر إعادة اللوحة بالوان اوضح ، باشخاص حديثين يماشون العصر فالنسخة الاصلية القديمة ، لتكوين سابق قد بقي ليمتاز عن عمل انطباعي بحث ، ولكونه معبرا عن اجواء طليقة ، وبادرة جديدة في ملاحظة الضوء والظل واحتمالات الرسم في الطبيعة مباشرة .



السترنة

الزهور مثل لوحة بستان ( بيل في ) نفاجيء بالوان سميكة ، وهذا غير مألوف لديه .  
ودون شك فقد عانى مانيه في سنيه الاخيرة آلاما جسمية قوية ، لذا أخذ يرسم الطبيعة الصامتة ، ليرتاح من رسم الوجوه التي كان يجد عناء في رسمها .  
**وكما قال عنه ( مارسيل بروس ) : [ ان مانيه أحد كبار الانطباعيين الذين يسعون لرسم الاشياء كما هي ، وكما تبدو لنا للوهلة الاولى ] .**  
واذ شعر مانيه بتراجع صحته ، رسم تحفته الخالدة ( ملهى الفوالي بيرجير ) ١٨٨١ - ١٨٨٢ ، وقد كان يتردد باستمرار الى هذا المكان الذي لم يكن سوى قاعة للعروض الكبرى ومقهى ، اذ كان يجد متعة فيه ، لبثشق عبر باريس في الليل .  
وهذه اللوحة مع لوحة ( الغداء على العشب ) تمثلان أضخم أعماله ، ان فن ( مانيه ) ونظريته المتطورة وابداعه أو صلاه الى مركز رئيسي لمدرسة فنية كاملة ، ودخل من الباب الضخم للفن في القرن التاسع عشر .  
**النقد الفني لأعمال مانيه :**  
ان ردة الفعل الضيقة التي احدثتها لوحات مانيه مثل : ( الموسيقى في التويليري ) و ( الغداء على العشب ) و ( أولبيا ) اظهرت عمق الهوة التي تفصل ( مانيه ) عن الجمهور في ذاك الوقت ، فما هو مضمون هذه اللوحات التي احدثت مثل هذه الضجة ؟ انها ببساطة ، ابراز لقيم مختلفة عن التي يبحث عنها الجمهور ، لصالح قيم اخرى لم يهتم بها ، انها مفارقة بسيطة لكنها ضخمة في نتيجتها ، فالقيمة التي يبحث عنها الجمهور هي فقط تلك التي كان يقدمها له الاكاديميون ، لذا فاللوحة تحمل لنا شيئا مختلفا عندما نعطيها صبغة واقعية ، وهذا الانجاز لم يكن مرثيا ، ولكنه انجاز مكتسب بالمعرفة ومحفوظ بالذاكرة ، أسسه التطبيق العلمي من جهة ، والشكل المنظور من جهة اخرى ، غير ان رفض ( مانيه ) لهذه الاسس لعلمه الوثيق أن اللوحة ليست فقط إعادة انتاج فوتوغرافي لمنظر ما فقط ، لكن يجب اضافة القيمة الجمالية الخاصة وهو يسعى جاهدا لاثبات ذلك في كافة أعماله الفنية التي صاغها ، وبعد ثلاثون عاما نجد ( موريس دينيه ) يقول : [ ان اللوحة قبل أن تكون حصان معركة أو امرأة عارية ، هي بالاساس مساحة مستوية لعبة الالوان تقوم فيها على نظام معين ] .  
ذلك هو الهاجس الذي شغل مانيه ، فاللون بالنسبة له هو اشراق الحياة ، ويجب ان تظل دوما تلك النفس الخالدة ماثلة في لوحاته ، ويجب بالتالي ان لا تنطفئ عند رسمها كما يحدث غالبا .



إن الصرخة الغاضبة هي التي تسببت في رفض الصالونات عرضها . والأسباب ترجع لان اللوحة تحمل مفهوما جديدا للجمهور . ( رجلان في كامل لباسهما ، مع فتاة عارية من المستحزمات ) اتهام لم يفكر به احد ، ضد الوضعية المتقاربة في العمل المنسوب الى ( جيور جيونى ) ، ولكن الاشخاص المحترمون الممثلون في جلسة المحادثة الرصينة والجادة ، كانوا من افضل نماذج مانيه ، ( فيكتورين موران ) التي رسمها مانيه واخوه في النسب ( فرديناند لينهوف ) و ( أخ مانيه الاصغر أوجين ) .

اما معاداة الجمهور فلم تساعد على جعل مانيه بطلا في عيون الفنانين الناشئين ، ولكن حملت مجموعة منهم على تأسيس نواة المدرسة الانطباعية .

ان اعجاب ( كلود مونيه ) وتأثره باللوحة يمكن ان يكون السبب في أنه عام ( ١٨٦٥ ) قرر ان يرسم ( الافطار على العشب ) هذا العمل ببساطة هو عبارة عن مجموعة من المتنزهين بدون ملابس ، وفي وضعيات اكثر طبيعية من نماذج مانيه ، لكن عمل مونيه كان واضحا كجواب ، ولم يكن عملا كبيرا مثل عمل ( مانيه ) ولكن ربما



استراحة .

بمصادقية وواقعية اكثر . من ( مجموعات تحت اشعة الشمس ) الى ( الفداء على العشب ) هكذا اخبر مانيه عنوان لوحته في معرضه ( التحدي والاحتجاج عام ١٨٦٧ ) تم احضرت فيما بعد الى متحف اللوفر كجزء من مجموعات - مورو - نيلاتون في ( ١٩٠٦ ) .

## ٢ - موسيقى في التويليري - ١٨٦٢ - الناشيونال غاليري - لندن

تمثل اللوحة المجتمع الراقي في حدائق التويليري ، وهي احدي بدايات ( مانيه ) في حياته المعاصرة ، وبداية مشرقه للامبراطوريته الثانية .

ومع ان هناك كثيرا من الاشكال التي نفذ رسمها في الاستوديو ، نجد ان اللوحة لا تفتقر الى الشعور بالهواء الطلق فيها ونسبة الى ( انطوان بروست ) الذي كتب عن مانيه في المجلة البيضاء ( ١٨٩٧ ) يقول بروست : [ ان الفنان ذهب الى التويليري بشكل يومي بين الساعة الثانية والرابعة ، متفحفا المكان ، بما فيه الاطفال الذين يلعبون تحت الاشجار ، والاشخاص الجالسون على المقاعد . . . . . لقد كانوا اشبه بلوحات كاملة ] .

ويتحدث بروست عن العلاقة المتجانسة للفنانين المرتدين ازيائهم باناقة وقد جلسوا مستعدين للرسم على القماش ولوحة الالوان ، واشخاص عديدون عرفوا من خلال اللوحة لواقعية الرسم . وذلك لان مانيه نفسه ظهر في الطرف الايسر ، وبجانبه قليلا الى الامام (البرت دي بلروي ) وهو رسام عرف بلوحاته الممثلة لرحلات الصيد ، وخلفهما ( استروك ) وهو ايضا نحاس ورسام ، والشكل الظاهر على اليمين في الوسط والملتفت الى يساره يعتقد بانه اخ مانيه ( أوجين ) ، اما الرجل الجالس خلفه مقابلا للشجرة ، فيمكن ان يكون ( اوفنباخ او بودلير ) ، وهو الرفيق الدائم لحياة مانيه والشريك المرافق له في ذهابه الى حدائق التويليري يشاهد ( بودلير ) بروفيل جانبي امام الشجرة الكبيرة في اليسار على يمين استروك ومعه [ تيوفيل غوتيه ] وخلفه الى اليسار [ فانتان لاتور ] اما السيدتان في مقدمة اللوحة الى اليسار فهما مدام ليجوسين ، وهي تظهر وغطاء وجهها منسدلا ، وهي زوجة ( القومندان ايبوليت ليجوسين ) صديق مانيه وبودلير ، والاخرى مدام لوبنيز .

ان اللمسات الزرقاء والحمراء والصفراء والموزعة في التكوين من خلال الاسود للالبسة والقبعات ، تظهر مضيق مشرق تهب اللوحة حيوية تميزت بها انطباعية مانيه .

بودلير الذم قام مانيه برسمه ( ١٨٦٢ ) مدح مانيه قائلا : [ ان ميزة مانيه الحقيقية تتجلى في ذوقه وحسه





أرجانتول

العصري ، وروحه التي تعلو في سماء التخيل مثل  
( الموسيقى في حدائق التويليري ) [ •  
اقتنيت اللوحة أولا من قبل الفنان ( ج - ب فاو )  
ثم احضرت الى التات غاليري عام ( ١٩١٧ ) ، كاحدى  
لوحات ( هيوغ لينزيكت ) ثم حولت الى الناشيونال  
غاليري عام ( ١٩٥٠ ) •

### ٣ - الخادم التي تقدم الجعة اللوهر باريس ١٨٧٨ - ١٨٧٩

تجلى حب مانيه للمناظر اليومية المعاصرة واضحا  
خلال الحقبة التي ظهرت فيها هذه اللوحة ، التي استلهمها  
من ملهى ( ريش شوفن ) ، ومع أنها مرسومة في استوديو  
مانيه ، لكننا نجد فيها كل الاجواء المائلة للمقاهي  
والحفلات والارصفة ، التي يتداولون فيها  
شؤون الفن ، ونماذجه كانت نماذج حقيقية ( ساقية -  
أحد الزبائن ) ، والتضاد المبسط للضوء والالوان القوية  
التي كان يميل اليها في كافة اعماله ، مثل اليد والمعصم  
لرجل الفليون وعلى وجه الساقية ( مضمون اللوحة ) ،  
والمواصفات المميزة لمانيه كانت في اللمسات المختلفة التي  
أحيت لوحاته ، وجو الفرح في تغييراته التجريدية  
وتباين الانعكاسات لكأس البيرة •

هناك بعض الحيرة في التضاد بين النموذج ( ذو  
القبعة السوداء ) ، وبين مدخن الفليون الشعبي ، في  
النسخة المكبرة للصورة الموجودة الان في ( الناشيونال  
غاليري ) بلندن وأنواع من القبعات تشابه القبعة  
الموجودة لوحته ، اننا نجد علاقة حميمة بين التغيرات  
الموضوعية والتوضيحات ، وذلك بين عمله ( ناشيونال  
غاليري واللوهر ) ، يوجد نسختان من اللوحة نفسها ،  
وهناك ظواهر تشير بأن مانيه نظر الى تركيب اللوحة  
مجددا ، بحجم أكبر وبالتالي مثلت جزءا من اللوحة  
السابقة •

### ٤ - عامل تصليح الطرق في شارع برن

مجموعة لورد بتلر ١٨٧٧ - ١٨٧٨ -

انتج مانيه صورا خالدة للحياة الباريسية كما في  
لوحته عن المتزاجين ، ولنجاحه الباهر في ( الفولي  
برجير ) ، لكن هذا اعتبر كنجاح خارجي بالنسبة  
لللوحة ( شارع برن ) الذي لا يعلو عليه ، معبرا عن  
عشق الشارع الباريسي ، ومحضرا الاناقة البروسيتانية  
البعض عربات الاثرياء مع مجموعة من العمال البروليتاريين  
الشعبيين بدون أي تلميح لأي تعليقات اجتماعية ، لكنه  
مع الحقيقة العارية التي تذهب الى أبعد مما ترمي اليه  
( الكاميرا ) •

ومع تجسيد الانطباعية للحياة اليومية ، تأتي

الظلال الزرقاء خلاصة الاستنتاجات عن الفترة التي  
امضاها في أرجنتوي ، والحقيقة أنه هناك بعض اللمسات  
الفاخرة للفن الاسباني الذي نال إعجاب ( مانيه ) وجذبه  
في وقت من الاوقات •

أن سهولة مانيه تأتي من اعطاء كل الحقيقة للشكل  
بلمسات تظهر جلية للعمال ، بالاضافة للاشكال  
التقليدية التي يظهرها نور الشمس ، وذلك بتباين  
الالوان التي تتناسب مع حركاتهم •

ولا يمكن لصورة فوتوغرافية أن تسجل أفضل من  
الوحات ( مانيه ) لان الفنان وضع المشاهد في باريس  
بحيث لا يجعله يشك في وجوده بمكان آخر ، وفي نفس  
الوقت خلق عالما سحريا من الالوان •

### نهر أرجنتوي - ١٨٧٤

مجموعة دوغرليدي - ابركون واي

كان عام ١٨٧٤ عظيما بالنسبة للانطباعية ، بعد  
عرض المجموعة الاولى في الربيع ، لوحة ( أرجانتوي )  
- ( على السين قرب باريس ) أصبحت القمة ، ومحط





مانيه يرسم في القارب

الانظار نظرا للجهد المتناسق الواضح فيها ، لكن ( مانيه ) عارض ارسالها للعرض ، ولم يكن راغبا في عرضها على الرغم من يقينه بأن صالون العرض كان الباب الواسع للنجاح ، ورغم تأثير ( برت موريسو ) أخت زوجته لفكرة الرسم في الطبيعة .

في نفس الفترة كان مونيه يمر بمرحلة اكتئاب نفسي ، فأمضى مانيه معه فترة الصيف في ( جين فيليه ) يرسمان سوياً ، وهذه الأعمال يمكن وصفها بأنها الأسس الراسخة للرسم في الهواء الطلق واللعب بالنور والظل ، وكان ( رينوار ) الزائر المتشوق لذلك الجو الحماسي الذي ولد فيهم وتلك الروح المنسجمة التي ظهرت في الرسم والاسلوب .

رسموا مواضيع متقاربة ورسموا بعضهم البعض ومانيه ورينوار قاما بعمل لوحات شخصية ، كاميل مونيه وابنها ، مونيه رسم مانيه ، في أوقات استرخائه والثلاثة رسموا السين وقوارب المرح .

هذه هي خلفية العمل الجميل ، الذي قام به مانيه ، وهو يلتقط أشعة الشمس الهاربة ، باستخدامه سحره الشخصي أكثر من استخدام الطرق المعروفة ،

وتداخل الألوان الزرقاء بدرجات مختلفة من الحدة وهي بالكامل انطباعية ، لذلك أصبح من المعتاد ترك المرسم بأضوائه وظلاله ، وبالرغم من أن مانيه يقبل بعض الملاحظات عن الظلال مثلما حول ( قبعة المرأة وزخرفتها ) وفي القارب . كعامل فرعي يفني الألوان . أن التأثيرات الضوئية في جزء منها لا تعبر تعبيراً عن الضوء المباشر الذي يتحول إلى لون . مثل تضاد الأصفر الحار على ظهر القارب السابح على سطح السين الأزرق .

وعموماً الرسم يقع بانتظام داخل دائرة الانطباعية البحتة ، وفي نفس الدرجة مثل لوحة اليخوت وقوارب التجديف التي رسمها ( مونيه ) ورينوار .

### بايونيز

١٨٦٤ - ١٨٦٥ - اللوفر - باريس

أن المناظر الطبيعية لعبت دوراً هاماً في الرسم الانطباعي ، فمنظم الفنانين المنضمين إلى الحركة الانطباعية في وقت ما - طبقوا نظرياتهم للضوء واللون على أنواع أخرى من الرسم - ازهار - رسم الطبيعة - الصورة الوجيهة - العري - ومناظر الحياة اليومية - إلى كل أنواع الفن التصويري عدا القصص المروية - التصوير التاريخي .

ازهار ( مانيه ) كانت بداية رائعة للعادة التي استلزمت كل البراعم لتكون دقيقة علمياً ومطابقة .

أن الفنانين الهولنديين والفلمنكيين في القرن السابع عشر استمتعوا بتجسيد ازهار الطبيعة لكن بالنسبة لفناني القرن التاسع عشر لم يكن لهم أي دافع سوى دراسة العلاقة بين النور والظل ولم تكن تلك الدراسة معقدة لأنها كانت موضوعاً من قبل الاختصاصيين .

وهذا ما فعله مانيه بمقدرة في عمله ( بايونيز ) بعفوية وصدق لمسات هذا الفنان الانطباعي الطليعي .

### ٧ - عازف الناي

١٨٦٦ اللوفر - باريس

هذه اللوحة المشرقة للنظرة الحديثة ليست مذهشة كما تظهر لمعاصري مانيه ، الذين الفوا على تغطية الألوان بقناع ثقيل من ( اللون الموحد دومييه مثلاً اعتاد على استعمال تأثيرات اللون الموحد ( المونو كروم ) في الرسم .

عازف الناي يظهر مثل ورقة لعب . خفة الألوان وبريقها أعطاهما تفوقاً على أي من قريناتها ، وهناك عامل خفي في التكوين هو تأثير ( الطباعة اليابانية )



التي كانت واضحة في الرسم الافرنسي ، على العموم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتظهر هنا في الوان المنطقة المستوية الخلفية .

الالوان تبدو وكأنها تعطي انطباعا أقوى بكثير في اللون الموجود في الحقيقة على اللوحة ، لقد عانى ( مانيه ) من رفض الصالونات للوحاته عام ( ١٨٦٦ ) ما عدا بعض اللوحات ( مثلا هذه لم تنل خطوة ) ولكن مساعدة زولا كانت عن قناعة بأن مانيه سوف يكون من معلمي الغد ولو كان معه المال الكافي لاشرى كل أعمال مانيه مما أغضب قراء ( زولا ) فأرسل الناشر يستدعي زولا ليعمل لديه كناقذ فني ، لقد وصفت لوحة العازف بـ ( الرجل الطيب الصغير ) الذي يروح عن روحه وقلبه ، وكان هذا تقاربا من الناحية الفنية لكن تلك المعضلة خدمت حرية علم الجمال كقدرة حية من أجل الاجيال القادمة .

#### ادوار مانيه

بقلم : اميل زولا  
عندما أقف بازاء لوحة لمانيه ، أشعر كما لو أنني أقف أمام احداث جديدة ارغب بشرحها ، والذي يلفت نظري في البدء في هذه اللوحات شعور ناعم بالعلاقات المنسجمة مع بعضها ، مع قيمة الالوان التي تشكل نقما من التلوين ، فاذا مضيت من نقطة واضحة تجد نفسك مضطرا لان تتابع سلما أكثر وضوحا ، وبالعكس فاذا امضيت من نقطة قاتمة فيجب ان تتابع سلما أكثر قتامة .

هنا ما نسميه كما اعتقد قانون القيمة ، فاني لا اعرف أبدا في المدرسة الحديثة سوى ( كورو ) و ( كوربيه ) و ( مانيه ) ممن خضعوا لهذا القانون اذ أن أعمالهم تكتسب وضوحا خاصا .

ان ( مانيه ) بالعادة ينطلق من نقطة أكثر وضوحا ، لما هي عليه في الطبيعة اذ أننا نشاهد في لوحاته تلك الاشراف المنيرة مع وجود لمسات تظهر اللون قاسيا وثابتا ، فالضوء يسقط أبيض وعريض ينير التكوين بصورة ناعمة ، يفمر التكوين دون أي عناء ، بحيث ان المناظر والأشخاص في التكوين كما لو المنظر يسبح في ضوء خفيف مفرح .

والذي يشدني بالتالي العلاقة اللونية أكثر من الملاحظة الصحيحة لقانون القيمة ، فالفنان الواقف امام موضوع معين ويترك عينيه تفودانه بهذا العمل منطلقا من نقطة لاخرى ، فالرأس المسند الى الجدار ليس سوى نقطة بيضاء على ارضية رمادية ، والثياب الملزمة في العمل تصبح مثلا نقطة زرقاء مرسومة الى جانب النقطة الأكثر بياضا ، ومن هنا تأتي البساطة في التركيب لتشكيل مجموع التكوين المطلوب .

والذت يعتريني ثالثا شعور بالنعمة ، قد تكون نعمة جافة لكنها لذينة ، اني لا أتكلم عن تلك النعمة الوردية والبيضاء للملاحم ، بل عن النعمة التي تدخل في اعماق الانسان ، ان ( داوار مانيه ) فنان عشق الجمال ، لذا نجد ان لوحاته تعكس نوعا من الخطوط اللذينة ، وبعض الوضعيات الجميلة الناجمة عن عشقه للاناقة ، وتعلقه بالصالونات ، وليس لنا ان نتكلم في هذا فتلك هي طبيعة ذاك الفنان .

واني لانتهاز هنا الفرصة لاعرض على القرابة التي حاولوا اقامتها بين لوحات ( مانيه ) واشعار ( بودلير ) ، اني اعرف ان ثمة نوع من التعاطف بين الشاعر والرسام ، ولكني اعتقد ان مانيه لم يرتكب اية حماقة طالما ارتكبها آخرون .

فهذا التحليل القصير لأعمال هذا الفنان يبرهن باي بساطة يقف امام الطبيعة اذ انه يترك نفسه تنقاد لاختيار عدة اوجه او مناظر للتكوين الذي يرسم في مخيلته ، ليأتي التشكيل مضيئا يشغل الفراغ منه اناس تحس بانهم حقيقيون ، يمكن ان تلتقيهم في اي زمان ومكان ، فالوجوه محفورة والشفاه ضربات خفيفة ، بحيث يكون الانطباع الاول عن لوحة مانيه قاسيا وحادا ، فنحن في الواقع غير معتادين على رؤية ترجمات فنية أكثر بساطة وصراحة للحقيقة العارية ، لاعماق الحياة الانسانية .

فالعين لا ترى في البدء سوى الوان موضوعية بخط عريض ، ثم يرسم التكوين ويأخذ مكانه خلال عدة ثوان ، ليشكل بمجموعه شكلا قاسيا واضحا وصارخا لكن نجد ان هناك متعة حقيقية في تذوق عمل يعيدنا الى الطبيعة بعنف للذيد .



وجه مانيه



عن ادوار مانيه بمناسبة  
مرور مائة عام على وفاته

٣

# مانيه

... البرجوازي الأنيق  
... والواقعي

محمد دنيا

لم يكن امام الالب بعد حين ، الا أن يرضخ لاماني الصبي ومواهبه ، فأتاح له الفرصة ، أن يدخل باب الفن ، ولكن بشرط أن ينتسب الى إحدى الاكاديميات المشهورة ، نفذ مانيه رغبة أبيه بمساعدته معلمه الشهير ( توماس كوتور ) ، ولم يكن بعد قد تجاوز الثامنة والعشرين ، وتميزت هذه الفترة من حياة الفنان الاجتماعية بالمشاحنات مع بعض زملائه ومعارفه . وتبادل معهم القدح والاغتياب والتشهير .

لمانيه أصدقاء كثيرون ، اذ حرص على أن يكونوا من المشاهير والمعروفين والاغنياء والانيقين . ومن أبرز هؤلاء الشاعر ( بودلير ) الذي فقد بوفاته أكثر من صديق عام ١٨٦٧ ، ولقد قدر الشاعر فن ( مانيه ) حق قدره ، في وقت لم تثر فيه لوحاته سوى الضحك والسخرية والاهمال وحروب مانيه لانه كان فنانا واقعيا ، في وقت لم يستسغ فيه الناس الا رسم الزخارف ولاسيما على الاواني الخزفية . لكن مانيه كان يريد أن يبرهن | كم نحن كبار بربطات عنقنا وأحذيتنا اللامعة | ، حسب تعبير الشاعر بودلير . كان يتجراً على اثبات أن الحياة اليومية هي أنبل بكثير من الأشياء والمواضيع الأخرى . لقد برهن ( مانيه ) بفته أنه كان مهتماً لحمل لواء الحركة الفنية الجديدة ، ي الانطباعية ، وقد تداعى رفاقه لاسناد هذه المهمة اليه ، ولكنه رفضها ولم يعرها أي اهتمام .

وأراد والده أن يصبح قاضيا أيضا ، لكن ( مانيه ) أبى الا أن يكون رساما ، ولم يكن يعرف أن لوحاته قد قلبت مفاهيم الفن الراسخة منذ عصر النهضة .

تلونت حياة ادوار مانيه ( ١٨٣٢ - ١٨٨٣ ) بالعبقريّة ، وعشق الجمال ، واناقة الملبس ، والرحلات لأرومانسية ، والشهرة ، وحب الاطلاع ، والغنى ، والمبارزة ، والذكاء ، والنساء ، اللواتي كان يسميهم « صديقاتي الجميلات » ، أشهر صديقاته الجميلات هي فيكتورين موران التي رسمها في لوحاته ( العذراء على العشب ) و ( عازف الناي ) و ( اولبيا ) ، ثم ( بيرت موريسو ) التي رسمها اثنتي عشرة مرة ، وخلدها في لوحته ( صورة للقبعة السوداء ) ، ولم يكن قد تجاوز بعد عامه السادس عشر ، عندما قرر والده ، البورجوازي والموظف الكبير ، في وزارة العدل الفرنسية أن يطوعه بحاراً على إحدى السفن التجارية التي تنقل الجبن من بلاد الاراضي المنخفضة الى امريكا اللاتينية ، كان الوالد جادا في ابعاد ابنه عن مهنة الرسم وبكل الوسائل الممكنة ، زار مانيه ريودي جانيرو يافعا بريثا ، ولكنه عاد الى باريس بلا براءة ، فقد تعرف في ذلك البلد على إحدى راقصات الشواطئ ، وعاشرها على الرغم من نصائح طلقم السفينة ، وكانت الثمرة مرض الزهري الذي لاحق خطاه حتى أودى به بعد خمس وثلاثين سنة .



الفنانين أصدقاء أحمررون : ( سيملي )  
( سيران ) و ( مالارميه ) و ( مويه ) و ( ريبوار )  
( ديفا ) و ( فان غوغ ) و ( بروسست ) و ( ديولا ) الذي  
قال عنه : [ لقد ضحك آباؤنا من الرسام ( غوستاف  
كوربيه ) بالامس ، وها نحن نستمتع بلوحاته الآن ،  
نحن نضحك الآن من ( مائه ) لكن أبناءنا سيستمعون  
بلوحاته غدا ] .

أما والدته الفنان السيدة مائه ، فقد أرادت أن  
تعلمه العزف على البيانو ، فاجبرت له فتاة هولندية  
رائعة ( الجمال ) سوران لوهوف ) كانت هذه الأسه  
بالسنة لمائه مدرسة موسيقى ممتازة ، إلا أنه أراد  
أن يعلمها دروسا من نوع آخر ، فأنمرت منه طفلا  
في السر .

اضطر مائه أن يمضي ست سنوات في مرسيم  
معلمه كوتور ، قصصها في المحاضرة والمشاكمة والتسرم ،  
والرصاص أحبا ، لكن المعلم الصابر العظم أوتاي أن  
يصنع النجاش في عتق هذا التلميذ الحموح ، فهو أن لم  
يؤثر فيه وتمرره ، فعنى الأقل سيعلمه طريقة رسم  
مختاره .

عندما أقيم معرض الفنانين الانطباعيين عام  
( ١٨٧٤ ) لم يشترك فيه مائه ، وتجنس مصححا  
المحال لريادة مويه ، في الحقيقة لم يرد ( مائه ) أن  
يكون واحدا من رمرة هؤلاء الفنانين ، فعنى حين كان  
( ديفا ) أحب أصدقائه الرسامين إليه ، وهو بورجوازي  
مثله ، لم يكن على وفاق مع الآخرين ، ولا سيما  
ريبوار ، وسيزان الذي قال في مائه : [ أنه بالتأكيد  
ليس شعبيا ] ، لكن حكم ( سيملي ) فيه كان أقس :  
لقد فعل مائه مثلما فعل فارنس في معركة واتربو ،  
لم يكن يشاهد إلا في المؤخرة ، مع رمرة واحدة من  
الأشخاص ، بعدا عن ميدان القتال . في الواقع ، كان  
فيه حدس من بعض مرابي زملائه . فكان يرجع  
من سره صوت سيران التي تعوج منها وأثقة الثوم  
ومن مشبه المتلذذة وملاحظاته العاترة ، كما كان  
سمي مويه « النفس الدائم » [ .

جمع مائه المبيضين في اللون : العائج والعميق ،  
وكان حبالا للوصوح وسعة السطوح ، وقد قال الكاتب  
( أميل ديولا ) في ذلك : [ لقد اتضح لي أن هذا الفنان  
يحب الدنيا ومباحها الحبيثة ، التي طالما بحث عنها  
في السهرات العطرة والمصيفة ، ولا يد أن حبه للالوان  
العسكرة ، والعامقة ، هو الذي دفعه للبحث عن  
هذه الأماكن ، كان يجول في اعماقه دافع فطري للتمبير  
والسائق ، أنه يعمل بلا كلل ، لكنه ما أن يعود إلى نفسه  
حتى يبحث لها عما يفرحها ويرضيها ... ] . أما  
( مالارميه ) فقد قال : [ يبدو مائه بالوانه السوداء متنا  
حيا وعمقا وحدا ] .

بعد حصل مائه في عام ( ١٨٨١ ) على وسام جوتة  
الشرف ، وكانت فرحته بذلك عظيمة ، وقد ناله  
مصادره أحد أصدقائه المرموقين .

وعنى عكس بقية الفنانين الانطباعيين ، لم يكن  
( مائه ) يحب الرسم في الهواء الطلق ، ومع ذلك ،  
ويحب « بر مويه » رسم بعض المشاهد الخارجية .  
وكان ذلك بعد أن أحس أن صديقه في أرحاسوي عام  
١٨٧٢ .

صيت رحل الفنان اليسرى في آخر حياته  
( بالمرعريش ) ، ولم يعد قادرا على المشي والخروج ،  
وفي هذه الأثناء رسم آخر لوحاته الرائعة ( حانة مولي  
برجير ) ، لقد كان الوقت متأخرا عندما قرر الأطباء  
نثر رحله المصيبة ، وقد بقي حيا لمدة شهر بعد عصبة  
السر ، ذاق خلاله وبيلات العذاب والآلام .

وكانت الأحكام التي قيلت بحق مائه حائرة ،  
في الحقيقة ، تابع ( مائه ) من قرب أعمال أصدقائه  
الانطباعيين ، حتى عام ( ١٨٧٤ ) على الأقل كان يصب  
جل اهتمامه على المسائل المعاصرة مثل زميله ( ديفا ) ،  
أنه بحق مجدد كبير ورسام ثوري ، يختار مواضيعه  
من الواقع ، فيصفي عليها الوانا موحدة وصامدة  
وبسيطة ، ولقد كان هذا النورجوازي العتيد بحق  
معجز الفن الحديث .

### بعض لوحات مائه

١ - **الفداء على العشب** : وهي تمثل امرأة عارية  
تجانبها رجلان مرتديان ، وهي من أعمال مائه الناحضة ،  
أثارت هذه اللوحة الكثير من الاستنكار والسخرية  
بسبب السمودح العاري ، لكن عهد الامبراطورية انشبه  
في فرنسا كان ملائما لرسم جسد آلهة أو آله عار ،  
فبعد مائه إلى رسم هذه التماذج ، ولكنه حين أضاف  
إلى اللوحة بعض الرجال اعتبر ذلك عملا شائنا  
وقاضحا .

٢ - **اولمبيا** : وهي تمثل امرأة عارية مصححة  
عنى أريكة ، نطتها ، فيكتورين موران ) وهي السمودح  
الذي أحبه مائه كثيرا ، ولأمت هذه اللوحة بدورها  
سحلا واحتجاجا كبيرين ، وقد قيل أن الامبراطورة  
أوجيني لطمت هذه اللوحة بعروحتنا أثناء زيارتها  
لمكان عرض ( اولمبيا ) ، لما كانت تحميه من فحش  
وابتعاد من الحشمة .

٣ - **سباق الميدان الطويل** ١٨٦٤ : لقد صور  
مائه السباق ( سباق الحيل ) في ادق لحظاته وأكثرها  
تشويقا ، بأدلا جل تركيره على المتسابقين في وقت قل  
فيه من أهمية العناصر المحطه كلال سار كلونو ،





ركن من حديقة في (روبل)

واشجار ميدان السباق ، ونلاحظ أن هناك شيئا من عدم الدقة في وضعية قوائم الخيل ، لقد كان هذا شأن كل رسامي عصره الذين لم يستطيعوا الاحاطة برسم عدو الخيل بشكل دقيق . سباقات الخيل هذه ، كان يرعاها نابليون الثالث ( امبراطور فرنسا ) ، وقد أصبحت هذه السباقات في ظلّه مهرجانات فاتنة تجتذب الجماهير كل يوم احد ، وذلك ليس فقط لرؤية مشاهدها ، بل أيضا لفرص الربح التي كان يفرق بها المراهنون ، من احدى هذه السباقات ستقى ( مانيه ) موضوع لوحته هذه .

٤ - الخوخة : وصاحبها اما جان ديمارسي ، واما ميري لوران .

٥ - راصفو شارع مونسييه « ١٨٧٨ » : على هذا الشارع ، الذي أصبح اسمه فيما بعد شارع بيرن ، كانت تطل نوافذ مرسوم مانيه الذي لم يقم فيه طويلا . أراد مانيه أن يخلد اسم هذا الحي الهاديء ، الذي كانت شوارع حوافر جياد عربات « الفياكر » ، وتزينه فوانيس الليل ، وتزركش جدرانها الاعلانات التي شكلت بداية فن الدعاية . كان مانيه هنا بالقرب من محطة سان - لازار التي سحر بجمالها . كان يشاهد فيها وصول القطارات ذات البخار والدخان . لقد رأى الفنان في سائقي هذه القطارات أبطالاً حقيقيين في ذلك الوقت ، وهبتهم العناية الإلهية دما باردا مدهشا . لقد رسم مانيه هذه اللوحة بواسطة اللمسات الرقيقة من ريشته ، وذلك على منوال الانطباعيين .

٦ - « صورة للقبعة السوداء » : وقد خلد فيها صديقه بيرت موريسو .

٧ - « حانة فولبي بيرجير » ١٨٨١ : إنها آخر أعمال مانيه « الريبورتاجية » ، وقد لاقت هذه اللوحة

نجاحا عظيما . وتمثل ساقية الحانة سوزون التي اضطر الفنان الى إحضارها الى مرسومه كي يكمل اللوحة . كانت سوزان فتاة شقراء وكبيرة ، وقد رسم شعرها مرخيا على جبينها ، حسب موضحة ذلك العصر على الطاولة امام سوزان ، تنتشر بضع اشياء جميلة ذات طبيعة صامتة . خلف سوزان ، رسم مانيه مرآة كبيرة عكست ظهر الساقية ، وكذلك بعض زبائن الحانة ومنهم ميري لوران ( باللون الابيض ) ، ويظهر بجانب سوزان في المرآة الرسام غاستون لاتوش . كان مانيه يتردد الى هذه الحانة التي فتحت أبوابها عام ١٨٨٠ على الرغم من أن صحته كانت تزداد سوءا .

٨ - « الغداء » : وقد عرضت لأول مرة في عام ١٨٦٨ ، واعتبرت حينذاك ، على روعيتها ، مبتذلة الى حد القرف ، على حد تعبير احد النقاد . كان مانيه قد رسمها إثر دعوته الى الغداء عند احد أصدقائه ، فقرر بعد الوجبة أن يرسم قاعة الطعام . الرجل الذي يحمل السيجار في يده هو الرسام أوغوست روسولان ، أما المرأة فهي نموذج عرضي كان قد صادفه في ذلك المكان ، أما الشاب فهو ليون كويلا ابن أحد أصدقاء الفنان ، وفي رواية ثانية هو ابن مانيه نفسه .

٩ - « الموسيقى في حديقة التويلري » : إنها أول لوحة يعتمد فيها رسام الحياة المعاصرة - حسب تسمية بودلير - الى وصف باريس ، لقد رسم فيها مانيه نفسه ( الى اليسار ) . مع أصدقائه باليروا ، زاشاري أو ستروك ( الجالس ) ، وأخيه أوجين مانيه ، وأوفانباخ . في الصف الثاني : الشاعر بودلير ( جانبا ) . وتيوفيل غوتيه . عندما ظهرت هذه اللوحة لأول مرة في قاعة عرض مارتينييه عام ١٨٦٣ ، هدد أحد الساحطين بتمزيقها إن بقيت معلقة .

١٠ - « حفلة تنكر في مسر الاوبرا » ١٨٧٣ :

في هذه السنة ، وفي ليلة ( ٢٨ - ٢٩ ) تشرين الاول . تهدمت دار الاوبرا الباريسية إثر حريق ، وكانت ما تزال حينئذ في شارع بولوتينييه ، ولم يكن مانيه في البداية راضيا عن لوحته ، وكان قد وضع بعض لمساتها ، إلا أنه قرر أخيرا أن يكملها ، أراد مانيه أن يعرض هذه اللوحة في صالة عرض عام ( ١٨٧٤ ) لكنها رفضت بشراسة وفضافة ، من حسن حظ مانيه أن أقدم أحد المعجبين على شرائها ، وهذا ما هدا من روعه وخيبة أمله ، لقد كانت حفلات الرقص في دار الاوبرا تستقطب حشدا ضخما من الناس على الرغم من الارتفاع النسبي في سعر بطاقة الدخول ، وذلك في عهد الامبراطورية الثانية .

١١ - « على الشاطئ » : وتظهر فيها والدته السيدة مانيه وأخوه أوجين . وقد رسمها الفنان في الهواء الطلق بتأثير مونييه ، علما أن مانيه كان يتجنب الرسم في الهواء الطلق .



بإلقاء «رافائيل» بمناسبة  
مرور «٥٠٠» عام على ولادته

# رافائيل

١٤٨٣ - ١٥٢٠

١

« حين اغمض رافائيل عينيه أصبح  
الرسم أعمى »  
« فازاري »

بقلم : روبير مايار  
ترجمة : خليل شطا

رافائيل رسام ومهندس معماري ، ولد في مدينة أوربينو ، وهو ابن رسام محلي يدعى جيوفاني سانتو ، كان يعتبر في أسرته كالأبن الضال ، أصبح يتيمًا في الحادية عشرة من عمره وتابع تدريبه عند فنان خامل الذكر ، وأقام في مقاطعة أومبري عام ( ١٤٩٥ ) ويسمى تيموتيو فيتى ، لقد عمل مع هذا الفنان قبل عام ( ١٥٠٠ ) بكثير ، في سوق الصرافين حيث رسم على الأرجح الصورة الرمزية « للقوة » ، وفي عام ١٥٠٠ أنجز بالاشتراك مع تلميذ قديم لوالده اسمه ( إيفا نجيليتا دي بيان دي ميليتو ) لوحة بعنوان « بالا » من أجل ( سيتا دي كاستيلو ) وهي مخصصة لمعجزات القديس نيقولا دي تولنتينو ( وهي أجزاء لمعرض رسوم بريسكيا في متحف كابو ديمونتي في نابولي ، وفي معهد الفنون في ديترويت ) ؛ ثم رسم للمدينة نفسها وبالتعاون مع الشخص نفسه لوحة أخرى بعنوان « بالا » وهي موزعة بين القاعة الوطنية للمعرض في لندن ( لوحة الصلب ) ومتحف الفن القديم في لشبونة ( معجزات القديس جيروم ) .

إن رسوم هذا الفنان الشاب البالغ من العمر سبعة عشر عاما تنم عن مهارة في تمثيل الأشكال الخارجية وفي فن الرسم المنظوري ، هذه المهارة التي تجعل من رافائيل ، في رسوماته السريعة وأحدا من كبار الرسامين الرائعين الذين عرفهم تاريخ الرسم ، إن اللوحات ( رافائيل ) التي تتميز بالصدق والأصالة ما تزال يظهر

فيها تأثير مدربه الأول ( تيموتيو فيتى ) ، وهي إلى جانب ذلك تتميز بتناسقها ودقتها وتعبر عن فرح الشباب ومرحه ، ونخص بالذكر منها اللوحات التالية « تنويج العذراء » ( حوالي ١٥٠٣ ) وهي جزء من رافدة مذبح معدة لكنيسة القديس فرنسيسكو في بيروزي ، وهي موجودة اليوم في معرض الرسوم في الفاتيكان ) ، و « السيدة القارئة » ( المسماة « مادونا سوالي » بين عام ( ١٥٠٠ ) و ( ١٥٠٤ ) في متحف ستاتلين في برلين ) ، والمرسومة باللوان مشرقة وزاهية ، إنها واحدة من « السيدات » ، الثلاثين التي سوف ينجزها ، وأخيرا « زواج العذراء » ( هذه اللوحة موقعة ومرسومة عام ( ١٥٠٠ ) وهي موجودة في معرض رسوم برييرا في مدينة ميلان ) .

كان ( رافائيل ) آنذاك مشهورا جدا بحيث استطاع رسم صور الأمراء من الأسرة المالكة في أوربينو : « غيدو بالدو دا مونتيفلترى » وزوجته « إليزابيت دي غونزاغ » ، ( ١٥٠٤ ) نجد هاتين اللوحتين في متحف الخدمات في فلورنسا ، كما رسم صورة « إيميليا بيا » زوجة أخيهما ( متحف الفن ، في بلتيومور ) .



« سهولة » في لوحات رافائيل ، ومع ذلك فان الصدق والامانة في تصوير هيئة الوجه والايوضاع وشفافية البيئة ليست في هذه اللوحات بأقل روعة منها في لوحات اخرى .

وفي شهر نيسان عام ( ١٥٠٨ ) أصبح حضور ( رافائيل ) مؤكدا في فلورنسا ، ولكن من الثابت أنه ، منذ ( ١٥٠٤ - ١٥٠٥ ) أقام في هذه العاصمة الفنية ، ومن المعلوم أيضا أنه زار كنيسة ( برانكاتشي ) التي قام بزخرفتها ماساتشيو ، وأنه تلقى أيضا نصائح برتولوميو ، هذا اذا لم يتلق نصائح ( فيليبينو لبي ) ولم يجهل تماما ( بوتيتشيلي ) أما ( لورنزو دي كريدي ) فقد نقل اليه « ذكريات » اللوحات ( فيروتشيو ) وهو سيمضي بعيدا في التفهم الفعال لقيم الماضي ( ألم يمثل فرانجيليكو شخصا في لوحة « الزحام النيل القربان المقدس » ؟ ) .

وأخيرا فانه يستوعب المستحدثات التي أدخلها اليوناردو دا فنشي ( وخصوصا الترتيب « الهرمي » ) للشخصيات في مشاهد « العائلة المقدسة » ، كما يستوعب خلفيات اللوحة المائلة الى الزرقة والتنوع الدقيق في اللون ) ، وتعبير لوحاته التي تمثل « السيدات » ، عن عاطفة التقوى الشعبية « عذراء الدوق الكبير » ( قصر بيتي في فلورنسا ) ، واللوحة الضخمة « السيدة ذات العرش » في القصر نفسه ) ، و « البستانية الحسناء » ١٥٠٧ ( متحف اللوفر ، باريس ) ، و « السيدة ذات الحسنون » ( ١٥٠٧ ، متحف الخدمات ، فلورنسا ) ، إنهن سيدات جميلات وذائعات الصيت يتميزن برقة طبيعية ، في حين أن اللوحات التي أنجزها بعد ذلك تموزها العفوية .

والى هذه الفترة الاولى من حياته ، في السنوات الواقعة بين ( ١٥٠٣ ) و ( ١٥٠٥ ) يجب أن نرجع العديد من اللوحات الصغيرة التي تبين موقف رافائيل إزاء المواضيع الدينية والمستوحاة من الفن « القوطي » ، وعلى هذا النحو ، فان لوحة « حلم الفارس » ، ( القاعة الوطنية العرض الرسوم في لندن ) ، كان من الضروري أن نجد لوحة مثيلة لها هي « آلهات الجمال الثلاث » ( متحف كوندية ، شانتى ) ، وهكذا فاننا نشهد للمرة الاولى صور لأجسام عارية للفنان إقتبسها من عبادة الاصنام .

أما لوحته « القديس جاورجيوس » ، و « القديس ميخائيل » ، حوالي ١٥٠٥ ( اللتان توجدان في متحف اللوفر باريس ) فمن الواضح أن القديسين يبدوان فيهما وكأنهما بطلا حضارة جديدة أكثر من كونهما رسولي إيمان قوي .

وفي شهر كانون الثاني عام ( ١٥٠٩ ) ذهب ( رافائيل ) الى روما حيث سبقته شهرة واسعة ، لقد استدعاه البابا جول الثاني الى الفاتيكان وكلفه بزخرفة « قاعات »



تتويج العذراء

ان الواقعية الهادئة التي تهتم « بالحضور » أكثر من اهتمامها بالتحليل النفسي هذه الواقعية التي تنم عنها هذه الصور نجدها فيما بعد بارزة في صور « (نيولو) » و « (مادالينا روني) » [ ١٥٠٦ ، وهما موجودتان في قصر بيتي في فلورنسا ] . وفي لوحة « العذراء معطرة بالقدسين » ، ( متحف العاصمة في نيويورك ) ، برهن ( رافائيل ) على معرفته التامة لرسم الوجوه . وفي عام ( ١٥٠٧ ) تدرب على اعمال فنية مختلفة تماما ، وذلك بانجازه لوحة مؤثرة « الوضع في القبر » ( قاعة عرض بورغيزي ، روما ) ، في هذه اللوحة يتركز الانتباه كله على ( المسيح ) ويعود الفضل في ذلك الى مهارة ترتيبه للشخصيات ( وخاصة مجموعة النسوة القديسات اللواتي ارتدن الى الورداء ، الى يمين خلفية اللوحة ) ، حقا إنه ابداع جريء يستبدل الموضوع التقليدي الخاص بالعذراء وهي تنتحب فوق جثمان المسيح بموضوع المسيح الميت ، وبذلك أصبحت صورة الام ثانونية .

إن انعدام الانفعال الشخصي والاكيد الذي يميز هذا العمل الفني المصنوع حسب الطلب ما زال يبعث الحيرة في نفوس أولئك الذين يعجبون بما هو أكثر





مادونا الدوق الكبير

الابنية القديمة لنيقولا الخامس ، وإذا فريق يباشر أعماله ، أنه فريق يضم كبار الفنانين وهم : ( بيروغان ) و ( سينيوريلي ) و ( لوسودوما ) و ( برامانتينو ) .  
وسرعان ما اتخذت اقتراحات رافائيل أهمية كبيرة بحيث خضع البابا جول الثاني لكل مطالبه وصرف الرسامين الآخرين ، ومن المحتمل أن يكون ميكلانجلو قد شحذ عزيمته بحضوره في الفاتيكان ، وكان ( رافائيل ) قد حياه تحية غير مباشرة في لوحته الخالدة « وضع المسيح داخل القبر » ، تؤكد جميع الدلائل الإعجاب الذي يفيض بالتواضع ، بعيداً عن روح المنافسة ، هذا الإعجاب الذي كان رافائيل يجاهر به من أجل الرسم الذي يكبره سناً ( ومن أجل ليوناردو دي فنشي ) ، لقد وضع جول الثاني تحت تصرفه العديد من المساعدين .

ومنذ عام ١٥١١ أنجز رافائيل زخارف « قاعة التوقيع » أي مجموعات « مدرسة أثينا » و « الزحام لنيل القربان المقدس » و « البرناس » و « الفضائل » . وكان لزاماً عليه أن يباشر في الحال « قاعة هليودور » التي سوف ينجزها عام ( ١٥١٤ ) ، وسوف يكون فيها مدير العمل وأكبر منفذ للوحات التالية : « القديس في بولسين » و « هليودور المطرود من المعبد » و « إطلاق سراح القديس بطرس » . . .

ومن الطبيعي أن تتوافد عليه ، في هذه الفترة ، طلبات الرسم ، فرسم رافائيل « عذراء فولينيو » من أجل المذبح الرئيسي في كنيسة سانتا ماريا إين اواتشيلي ( ١٥١١ - ١٥١٢ ) ( معرض رسوم الفاتيكان ) ، و « المادونا سيكستين » ( قاعة عرض جيماledi درسدن ) و « العذراء ذات الكرسي » ( ١٥١٣ - ١٥١٤ ) ( قصر بيتي ، فلورنسا ) ، إن المادونا الأولى ، بالرغم من مظهرها الضخم تلفت الاهتمام بسبب الأجزاء الثانوية المنيرة فيها ، وتتسم المادونا الثانية بطابع ذهولي ، ولا تخلو من البرودة والتكلف . أما اللوحة الثالثة فهي معجزة في الاحساس الرقيق وهي تنم عن الصدق والدراية .

غير أن رافائيل أنجز أيضاً من أجل صاحب المصرف ( أغوستينو شيفي ) زخرفة الفرنيزين ، إذ رسم وحده بالألوان « انتصار غالاتييه » ( حوالي ١٥١٢ ) ، ورسم بالقلم « تاريخ بيسيته » ، وسوف تنفذ هذه اللوحة تحت إشراف جول رومان وجيوفان فرنشيسكو بيني .  
ان وفاة جول الثاني وتسلم ليون العاشر للسلطة الدينية عام ( ١٥١٣ ) سجلان منعطفاً هاماً في مجرى الحياة ، الفنية لرافائيل ، كما أن وفاة برامانت ( ١٥١٤ )

واعترال ( ميكلانجلو ) وعدم تمكن ( ليوناردو دا فنشي ) من التوافق مع بلاط ( الفاتيكان ) كل ذلك سوف يؤدي إلى تركيز جميع الأعمال الفنية في عهدة ( رافائيل ) طوال جلوس البابا الجديد على الكرسي ، و « القاعة » الثالثة المسماة « قاعة الحريق » ، ( ١٥١٤ - ١٥١٥ ) ، وبالرغم من أنها ليست من صنع يده تماماً فقد رسم بالألوان أهم أجزائها وخصوصاً الجزء الأيسر من « حريق بورنيج » ، حقاً أنه يضاهي ( ميكلانجلو ) في هذا الجزء دون أن يبذل جهداً واضحاً .

لقد أكمل في الوقت نفسه زخرفة ( السكستين ) بتقديمه عشرة نماذج فنية من النسيج الذي سوف تغطي به الجدران والذي يحاك في بروكسل « أعمال الرسل » ( ١٥١٧ - ١٥١٩ ) ( متحف الفاتيكان ، ونماذج في متحف فكتوريا وألبر ، لندن ) .

ورافائيل ، بعد أن خلف برامانت كمهندس معماري في كنيسة القديس بطرس ، غير للمرة الثانية الرسم الهندسي لهذه الكنيسة ، وهو أول من فكر برسم هندسي بشكل ( صليب لاتيني ) وبعد أن طرأت على هذا الشكل



معيرات كثيرة تفوق في النهاية على غيره من الرسوم الهندسية ، وهي روما بالذات شيد ( رافائيل قصر برانكوڤو ديل اكونلا ) ( وقد تهدم في الوقت الحاضر ) ، ورسم من أجل البابا المفلح ، كليمان السابع الرسوم الهندسية للفيلا داما الحالية ، وقدم ايضا تصميم ساء ( الالارو فيرومي ) في روما ، هذه الساحة التي اصلحت فيما بعد ( حوالي ١٥١٥ - ١٥٢٠ ) ، وكذلك قدم رافائيل تصميم قصر ( باندلنسي ) في فيورنسا . وقد رسم مسيحيات مصلى شيعي في كنيسة ( سانتا ماريا ديل بوبونو ) وذلك بحسب بحث علم الفلك « الاملاطوبي » .

لقد تأثرت ( روما ) كلها بشخصيه ( رافائيل ) الفله والتي تنع في جميع الميادين ، فكان شرف على نظم الاعياد والمناسبات الكبرى ، كما كان يشرف على الحفريات الاثرية التي قررها ( ليون العاشر ) وتدين له روما بالزخارف الاسطورية التي انجزت لهذه المناسبة ، ولقد تأثر نشاطه الفني قليلا بسبب ذلك .



شادويلا

وبالرغم من هذا كله فقد رسم الحمام « التوفيتا » في روما ، من أجل الكردينال ( بيبينا ) ، واشرف على إنجاز « الاروقة » ، فقد وجه تعليقات عامة وقدم لمساعديه عددا من الرسوم الخاصة بالمعهدين القديم والجديد من الكتاب المقدس ، وقد بلغ عددها اثنين وخمسين مشهرا ، وهي تشغل سقف هذا الرواق الطويل ، وهو إذ ترك لجول رومان امر الاهتمام بانجاز معظم اجزاء « صورة اراغون » ( ١٥١٨ ) في متحف اللوفر بباريس ، فانه يعتبر الرسام الوحيد للعديد من اللوحات الرائعة .

وقد جاري رافائيل فناني البندقية في إشراق الوانهم وذلك في « قداس بولسين » ويبدو انه « اختلس » من الرسام تيسيان التلوينية الزاهية التي نجدها في لوحة « البابا ليون العاشر المحاط بالكردينالين عيوليودي ميدتشي ولوبي دي روسي » ( ١٥١٨ ) ، محف الخدمات ، فلورنسا ) .

وبعض الرسوم التي انجزت في هذه الفترة لم تعد معروفة الا بواسطة المحفورات التي صنعها ( ميركانو سورمويدي ) لهذه الرسوم ، لقد كانت هذه الرسوم بالاكيد تمثل مخططات اجمالية او تصاميم لبعض اللوحات ، غير ان رافائيل رسم لوحة ( المحادثة المفضلة مع القديسة سيسيل ) ( ١٥١٤ ) معرض الرسوم في بولوني ) ، و « ورؤيا حزقيال » ( ١٥١٨ ) ، قصر بيتي ، فلورنسا ) و « تجلي السيد المسيح » ( ١٥١٨ - ١٥٢٠ ) ( معرض الرسوم في الفاتيكان ) ..

وحينما وافق المنه رافائيل لبس البلاط البابوي نوب الحصاد ( ولم يكن يلبس ثوب الحصاد الا للباباوات وبعض الملوك ) ، والغريب في الامر ان هذه الوفاة المذهلة حدثت فجأة يوم عيد مولده ، يوم الجمعة العظيمة ، جمعة الآلام ! - لقد ارت هذه الوفاة كثيرا في النفوس بحيث استذكر شعب روما مجموعة الاساطير التي تعرض لها حين وفاة الفيصر ، لقد تذكر هذا الشعب الاخبار الاليمه ان نجما رهيبا حمل روح الفيصر العظيم ، اما العبارة التي ذكرها فاساري - [ حينما اغمض رافائيل عينيه ، أصبح الرسم اعمى ] ، فانها تلخص الشهور العام الذي أحدثته هذه الوفاة ، ونحن لا نجد في تاريخ الرسم كله فنانا كبيرا ، طبقت شهرته الافاق مثل ( رافائيل ) العظيم .



بالضمان رافائيل بمناسبة مرور  
(٥٠) عام على ولادته

٢

# رافائيل

بيت  
أوربينو... وروما

اعداد : الحياة التشكيلية

و ( بيروجيا ) مدينة صغيرة جدا . ولهذا لم نمثل فيها الافكار الايطالية على نحو دقيق . ولا المثل العليا المعاصرة . التي كانت تعيش طويلا وهي في صراع مع ( فلورنسا ) . ولكنها كانت كبيرة لدرجة تساعدنا على تقديم المثل العليا التي كانت ( كاملة ) بحد ذاتها . وتعبر عن خصائصها وحياتها الداخلية .

وليس هاما ان نتبع التطور الفني في ( بيروجيا ) . منذ البداية حتى اليوم الذي اصبحت فيه شهيرة في عالم الفن . ولكنها القصة نفسها التي تروي لنا الانتقال من ظلام العصور الوسطى . والتطور البطيء نحو النور الذي عرفته ( فلورنسا ) . ولكن التطور أبطأ . وأكثر اختصارا ، وأقل تأثرا بالاحداث ، ان ( بيروجيا ) لم تكن تملك ( جيوتو ) ولا ( مساشيو ) و ( دونا تلو ) لكنها انجبت فنانيين هما ( بيروجينو ) و ( رافائيل ) ، وكان على ( بيروجينو ) ان يقوم بدوره وحيدا ، ليقدم لنا فنا أكثر محلية و ( بيروجية ) ، وعليه ان يقتنع بالمكانة المتواضعة التي أعطيت له .

ان المسافر من ( روما ) الى ( فلورنسا ) ، سيصادف طريقين ، أحدهما يمر عبر ( أوريفيتو ) الى ( شويشي ) المدينة التي كانت مقر ( الاتروسكيين ) وعبر ( بحيرة تراسيمين ) الى اليمين ، وبعدها الى وادي ( أرنو ) ليصل الى ( أريزو ) و ( فلورنسا ) ، انه الطريق الهام الذي مر عبره الآلاف من الناس عبر العصور المختلفة . أما الطريق الثاني ، فيبدأ مثل الاول ، وينعطف الى اليمين ، الى الوديان الرومانتيكية ، ويمر عبر عدة مدن على التلال ، حتى يصل الى ( أمبريا ) ، التي تعتبر من أهدأ وأجمل المدن الايطالية ، ونمر في طريقنا في ( ترني ) في موقعها الشديد الانحدار ، و ( نارني ) التي تبدو عالية ، أمام ( الجسر ) المهدم ، و ( سبوليتو ) التي تشتهر بكاتدرائية رسم فيها ( فيليبو لبي ) آخر أعماله الفنية ، ومدينة ( سبيلو ) و ( أسيسي ) ونرى فيهما أعمال ( فرانسيس ) و ( جيوتو ) ، وأخيرا ( بيروجيا ) قبل أن نتقل الى الطريق الممتد والمتعرج الذي يذكرنا ( بانتصارات هاني بعل ) ويعود الطريق الى ( تراسيمين ) .

ان مدينة ( بيروجيا ) تبدو على انها الاولى في مدن ( مقاطعة أمبريا ) ، وكانت مركزا للفن يعبر عن روح هذا الوادي الجميل الذي يمتد تحت أقدامها . انها مدينة السلام ، التي عزلت طبيعيا عن المراكز الهامة الأكثر حشدا للناس ، وعن الطرق الممتدة الى الغرب ، مثل رأس محاصر ، نرى من خلاله الطبيعة الجميلة .





المادونا المسماة البستانية الحسنة.



وجه مادلينا دونا سترويتسي

وحين ننتقل للتعمق في تجربته سنجد أن الاساليب المحلية الفنية ، استطاعت الصمود في وجه ( المركز الفني الرئيسي ) ، فالأيدي والأرجل صغيرة جدا ، كما هي الحال في لوحته ( القديس سباستيان ) الموجودة في ( اللوفر ) ، وكذلك الفم الذي أخذ شكلا مضحكا ، في عمل له عن ( العذراء والملائكة ) الموجود في ( ميلانو ) . لكنه يبدع في عمل آخر هام له ، موجود في لندن ، ولعله خير ما رسم .

وهذه الأخطاء في النسب ، والتعبير ، والتي لا تبدو لنا على أنها غير مقصودة ، بل مدروسة بعناية ، تمثل لنا ( التناقض المحلية ) التي عرفتتها المجتمعات الصغيرة في تلك المرحلة ، لقد كانوا يقدسون الأرجل الصغيرة وكذلك الأيدي والأفواه ، ويعبرون بأسلوب رقيق وفيه الكثير من التجميل .

وكم تبدو لنا هذه الأساليب مصطنعة ، هذا ما يجب علينا توضيحه !؟ .

وبعد أن أوضحنا هذه الشكلائية في فن ( أمبريا ) ، علينا أن نتحدث عن الخصائص التي تميز ( بيروجينو ) ، وتفوقه ، أنه فنان استطاع أن يقدم لنا عبر تألقه ،

في كنيسة ( سانتا ماريا المجلية ) في فلورنسا . نشاهد لوحته عن ( الصلب ) . وهي لوحة ضخمة . تمثل فنه تماما رسمت بالفريسك .

لقد قسم الجدار إلى ثلاثة أقسام . وقد حددتها الأقواس والأحجار . ففي القسم الرئيسي . نرى ( المسيح ) ومعه ( ماريا المجلية ) . و ( يوحنا ) . وفي الخلف تظهر المناظر الطبيعية التي اشتهر بها ( بيروجينو ) وأحبها . وعبر بها عن ارتباطه بمدينته .

أن من الواضح أن ( بيروجينو ) هو فنان تقليدي ، من المدرسة القديمة ، ولا نرى فناً آخر أكثر منه ( شكلائية ) ، واعتمادا على التماثل في كل شيء ، وتظهر الشكلائية حتى في العواطف أو التعابير والحركات ، ولهذا لم تفلح الانفعالات في تحطيم ( الهدوء ) الذي يسيطر على أشخاصه . وأنه لمن الصعوبة بمكان ، أن نتصور أن ( بيروجينو ) كان زميلا في الدراسة للفنان ( ليوناردو ) حين كانا يدرسان في مرسم ( فيروشيو ) ، وذلك حين ننظر إلى أعماله الفنية وخصوصا ( الشفقة ) الموجودة في ( صالة بيتي ) ولأنه ظل محافظا على التقاليد ( الأمبريانية ) فقد أخذت أعماله طابعا خاصا .





مدرسة اثينا .

روحانية داخلية لأبعد الحدود ، واخلاصا لا حدود له لعواطفه .

ان عمله الفني المسمى ( الصلب ) والحزن الذي يخيم على جسد المسيح وما يقدمه لنا كلما أمعنا النظر فيه ، يؤكد لنا عمق التعبير ودقته .

ولهذا نقول بأن أسلوبه التأثقي هذا ليس عبارة عن اعطاء المساحة تأثقا بل هو يكمن في العالم الداخلي ، والروحي .

وكذلك هي حال مناظره في الخلفية التي تبدو لنا محلية ، تعكس جمال الطبيعة في ( امبريا ) وتقدم لنا الاشجار بأسلوب يشابه رسم الاشخاص .

ان هذا الاستاذ المعلم ، الذي يحب التألق في عمله ، والاخلاص هو طابعه الاساسي ، والذي يرسم بوعي تام لما يعمل ، قد أورت ( رافائيل ) الشاب ، كل خصائص الفن في ( امبريا ) ، وأعطاه دروسا خالدة في نفسه .

وان ( رافائيل ) من أكثر فناني العصر النهضة الايطالي ، تأثرا بغيره من الفنانين ، وخضوعا للتأثيرات ، لكنه بقي محافظا على تأثير ( بيروجينو ) بدون تردد ، وان التخلي عن هذه الخصائص المحلية قد جعلت ( رافائيل ) يسقط فنيا .

ان أقدم أعمال ( رافائيل ) هي التي نفذها في ( بيروجينو ) ، والتي ساعده في انجازها تلامذته ، وكان يدرّس قوته ليرسم أعماله التي تمثله أحسن تمثيل ، وهكذا ظهرت الاعمال ذات الشخصية المتميزة ، مثل

( رؤية الفارس ) وهو عمل من أعمال الشباب ، يمثل لنا التعارض بين قوتي الحياة الشهوانية ، والعضلية ، والعذراء التي تظهر الى اليمين رسمة بتأثقية ، مثل الرأس وما يحيط بها من مشاهد ، ولا نرى أي نوع من المهارة ، تتجاوز ما كان يقدمه ( بيروجينو ) في هذا العمل .

ولوحة ( عذراء سولي ) تشابه هذه اللوحة تماما ، وهي لا تعد مثلها بشيء ، الوجه جميل بل أكثر جمالا من الاولى ، والفم رسم بأناقة والطفل يبدو أكثر بعدا عن الواقع ، ولم يكن رافائيل هنا عظيما جدا .

أما لوحته ( زواج العذراء ) الموجودة في ( ميلانو ) ، فهي تقدم لنا ( رافائيل ) على أنه فنان يتمتع باستقلالية ، ولكنه مازال يعتمد على مساعدة بعض الفنانين الآخرين ، وتقدم لنا ابداعا قليلا ، انه يرسم بطريقة ( بيروجينو ) ، نفس الفهم ونفس قوة التأثير .

وانه لمن المؤلف القول بأن ( المثل الاعلى الجمالي ) الذي يقدمه رافائيل بقي على حاله طيلة اقامته في ( أوربينو ) ، وهذا المثل الاعلى يركز على الوجه ، الوجه الجميل ، وكل شيء يخدم هذا الوجه الى حد بعيد ، ونرى الشعر الذي يعطيه للعذراء ، شعرا اشقر اللون ، قد نظم به بكل دقة ، وبنفس الوقت نحس بالصفاء والطهارة ، ولكن أعماله الاولى كانت تقليدا لمن سبقوه ، وما هو يبدأ باستقلال في الشخصية ، تقودها مهارة لا تجاري ، وتنعيم واسلوب يتجاوز فيه ( الصنعة ) و ( التكلف ) الذين كانا شائعين .





اختفاء بولسسينيه

ليتنافس مع ما فعله ميكلانجلو .  
ومن الواضح أن تجربة ( رافائيل ) لم تكن درامية  
كما هي الحال عند ( ليوناردو ) وذلك لانه كان اكثر  
الحاحا على الجانب الروحاني منه ، على الجانب  
الدرامي .

ولعل اللوحة الهامة التي رسمها في المرحلة الاخيرة  
هي لوحة ( مدرسة اثينا ) ، هناك عمارة في خلفية  
اللوحة ، تعطي للوحة الاسلوب الذي يعتمد على  
التناظر ، ونرى في المقدمة الاشخاص قد وزعوا بدون  
اي نظام هندسي ، وهذا ما يميز ( رافائيل ) عن  
( ليوناردو ) ، الذي كان يعطي للوحة نظاما هندسيا  
دقيقا ، يعتبر محاولة للتوفيق بين مفهوم التزيينات  
الجدارية في عصر النهضة وبين القرون الوسطى حيث  
كانت التزيينات هندسية محضة .

لكن الشيء الهام ، ماذا يريد ( رافائيل ) من لوحته  
تلك ؟!

لقد جمع في لوحته عدة اشخاص ، ووزعهم  
باسلوب شاعري اخاذ ، هناك المسيح ويمكننا ان نقارن  
اشخاص ( ميكلانجلو ) ، وبين شخصيات ( رافائيل )  
لنتوصل الى نتيجة هي ان الطابع الانثوي ، وليس  
الطابع التراجيدي ، ونرى في اللوحة ، افلاطون  
وسقراط وارخميدس وفي القائمة اسماء اشخاص لم  
يسبق لاحد ان جمعهم في عمل واحد . وهناك الشعراء  
من ( هوميروس ) حتى ( دانتي ) .

ان سلسلة لوحات العذراء التي رسمها رافائيل  
كثيرة ، وكلها تقدم لنا رؤية موحدة ، ولهذا يبدو لنا  
من الصعوبة بمكان أن نلاحق كيف تطور المثل الاعلى  
الجمالي عنده فيها ، لكن الواضح ان ( رافائيل ) قد  
استعان بتجربة ( ليوناردو دافنشي ) الذي كان دوما  
مبدعا في هذا المجال ، وخصوصا حين انتقل ( رافائيل )  
الى ( روما ) ووجد نفسه امام عبقرية ( ليوناردو ) وما  
قدمه من اللوحات الهامة عن العذراء .

وهكذا خضع لتأثيرات جديدة عديدة ، وفي كل  
تجربة من التجارب كان عليه أن يثبت شخصيته امام  
التأثيرات التي كانت طاغية ، ويحس المشاهد بأنه لم  
يكن يوفق دوما في تقديم هذا الشيء الشخصي ، ذلك  
لانه وجد بين عملاقين كبيرين ( ليوناردو ) و ( ميكلانجلو ) ،  
ولهذا نحس بأن بعض لوحاته عن العذراء تصل الى شيء  
خاص ، وبعضها تصيب في زحمة التعبير الفني الاصيل  
لغيره .

يقول الكثيرون بأن مجيء ( رافائيل ) ، الى ( روما )  
يرجع الى ان بعض اعداء ( ميكلانجلو ) ارادوا ايجاد  
منافس لذلك العملاق ، ولهذا طلبوا من ( البابا ) ان  
يستدعيه ليرسم له ، وعلى كل حال فان شهرة رافائيل  
قد طفت ولهذا فقد استدعي الى ( روما ) ليرسم عدة  
لوحات للبابا ، وقد فتحت امامه الابواب كلها ، ومهدت  
الطرق ، من قبل اعداء ( ميكلانجلو ) ، وكان ميكلانجلو  
قد اصبح في قمة عطائه الفني ، وهكذا طلب من  
( رافائيل ) ان يرسم في ( الفاتيكان ) بعض اعمال



بإلضنان رافائيل بمناسبة  
مرور « ٥٠٠ » عام على ولادته

٣

## رافائيل وعصره

لقد حقق رافائيل في أعماله ، ما يحلم الآخرون في  
تحقيقه ..  
« اذا لم تنجب أعمال رافائيل للوهلة الأولى فان  
السبب يرجع الى ان الجمال عنده .. هو جمال العقل  
... وليس جمال النظر .. »  
« ميفغ »

بصلم: هنري زرينر  
ترجمة: عماد غيبة

يروى حراس الفاتيكان أنه ، منذ عهد رينولد ، كان  
العديد من الزائرين يطلبون ، قبل مغادرة القصر ، رؤية  
أعمال رافائيل الشهيرة بالرغم انهم مروا بها في القاعات  
دون ان يلاحظوا وجودها ، وكتب الرسام يقول :  
- [ اذكر تماما خيبة املي عندما زرت الفاتيكان  
للمرة الاولى ، اذ ان عدم تذوقي لهذه اللوحات كما كان  
يفترض ان اقوم به كان الشيء الاكبر خزيا في حياتي ،  
لقد وجدت نفسي وسط أعمال انجزت وفقا لمبادئ كانت  
غريبة عني ، وشعرت بجهلي وبقيت قلق البال ، كما  
يطلعنا رينولد انه انكب على دراسة هذه الصور ونسخها  
وانه ارغم اعجابه لدرجة اكتشاف فيها قمة الفن ] .  
ان تطورات (مينج) على الجمال العقلاني عند رافائيل  
تشكل جهدا عقلانيا للرد على انفعالات مماثلة ، ويجب  
الامعان حقا في أعمال رافائيل لرؤيتها ، ففي ( صورة  
كاسيتليون ) ، نجد ان عدم وجود التصنع وعدم وجود  
أي شيء يشير الانتباه بشكل خاص ، حيث تختلف هذه  
اللوحة عن تلك التي تركها ( روبنز ) ، هذان الشيطان  
يجعلان من هذه اللوحة شيئا لا يبعث الملل بل الاعجاب  
المتواصل ، ولكن اخفاء وجوده يزيد بشكل واضح من  
الجهد المطلوب من المتفرج .

ان ادب وفن رافائيل واسع جدا . ومخيب للامل  
في مجمله . ولكن الشيء المريح يبقى في الكتابات التحليلية  
بدءا من التعرض الشهير لطرق ( رافائيل ) من قبل  
فاساري في الطبعة الثانية من حياته ( عام ١٥٦٨ ) ، لقد  
راى جيدا ما يتضمنه الانتماء الكامل تقريبا من دهشة  
وذلك عند فنان ينتظره مستقبلا لامعا جدا ، وفريدا .  
ذلك الانتماء الى مذهب البيروجية الذي يظهر في لوحة  
( تنويج العذراء ) في الفاتيكان ، ويميل المؤرخون الذين  
يكنون نوعا من الحسد لعبقرية الفنان الى التأكيد على  
ما يميز التلميذ عن معلمه ، وقد توصل فاساري الى  
التشابه المتزايد في فتوحات البندقية من خلال دراسة  
ليوناردو وميكلانجلو ، والصعوبات التي واجهت  
( رافائيل ) وثباته على السيطرة على الجسم البشري  
والتححرر من الطريقة البيروجية ، هذا ويظهر تأثير  
( فرا باتولوميو ) على لوحاته .

والم يكتف المؤرخ بدراسة التطور الشكلي لأعمال  
الفنان في مراحلها ، بل ادرك أيضا عنده سمة المعلم الفنان



الخصائص التعبيرية والموجودة على العكس عند ميكلائجلو قد سمح لهذا التأويل بالاستقرار في الادراك الجماعي .

وهنا لابد من المقارنة مع ( ميكلائجلو ) اذ ان اسم كل منهما يفترض وجود تناقض هام في رسم الاشكال الانسانية ، بين ( ميكلائجلو ) ملاك العدالة وحامل السيف من جهة ، و ( رافائيل ) سيد الوداعة والاناقة من جهة اخرى ، ولا تحتمل الاعمال الفنية الا بشكل جزئي هذا التركيب الذي ضمن لرافائيل مظهرا لشخصيته ولكن ، في حين ان كل اعمال ( ميكلائجلو ) وحتى الاكثر هدوءا منها كلوحة (عذراء بورغ) متفقة فيما بينها لدرجة انه يمكن ان نجد فيها التعبير عن تحليل نفسي للمواضيع القليلة التنوع والدائمة ، فان اعمال (رافائيل) الدرامية ترفض ذلك بعناد ، ولكن نجد فيها بالاضافة الى ذلك ان فنانا ( ميكلائجلو ) ، تعبر اعماله عن شخصية حقيقية او خيالية ، فان الاخطاء الفنية تكتسب قيمة ايجابية كونها توضح ابتعاد الفنان عن عمله ، ولكن اخطاء ( رافائيل ) على العكس تضايقنا كمرض عضال . وينتج عن ذلك ورطة تتطلب تبريرا لها ، حيث ان اسهل تبرير يكمن في القاء المسؤولية على مساعدي الرسام العديدين ، وقد خطط ( فاساري ) لهذا مسبقا ، فقد اتهم ( رافائيل ) بأنه اراد التنافس مع ( ميكلائجلو ) وذلك بعد أن تضايق من عدة أشكال من لوحة ( حريق بورغ ) ولوحة ( مقصورة بيسي ) ، لدرجة انه ينقص هؤلاء العاريات ذلك الحنان وتلك الرقة التي اختص بها رافائيل ، وهذا السبب الذي جعله يستخدم اخريات في رسومه .

وكما نرى ، فان ( فاساري ) لا يبرأ تماما ( رافائيل ) وذلك بعد ان اتهمه مرة اخرى بالخروج عن الحدود التي تفرضها عليه موهبته الخاصة ، وتجدر الاشارة ايضا الى انه في رواية حياته باكملها ، لم يتعرض للرسم الا حول لوحتي ( غرفة الحريق ) و ( لوجيا دوبيشي ) ، الا ان القرن التاسع عشر ذهب بعيدا عن ذلك ووجد منذ الفترة الفلورنسية ، طريقة ادخال هذا النوع من الاعتذارات ، ان لوحة ( دفن بورغيز ) هي اللوحة الاولى التي يتعرض فيها ( رافائيل ) تاركا الحنان والوداعة ، الى موضوع مأساوي ، ويدخل هنا المنافسة مع اعمال ليوناردو و ( ميكلائجلو ) ولكنه يتوصل الى نتيجة مختلفة تماما ، ان رسام صور العذراء الطبيعية تماما يضعنا امام عمل مفرط تقريبا واصطناعي ، وتعبيري وجامد في ان واحد ويشابه من خلال شدة غير متوقعة الفن السائد في عصر ( برونزينو ) فلن نستغرب اذا ان فاساري الذي يصف العمل بالالهية لم يبد أي تحفظ حول هذا الموضوع ، وان ( وينكلمان ) وجد فيه إحدى أعظم أعمال ( رافائيل ) الناجحة ، حيث اننا فهمنا حاليا



ميكلائجلو كما يظهر في لوحة ( مدرسة اتيينا )

وقدرته على الادراك والتوفيق والسيطرة . بيد ان هذه الصفات لم تلبث ان أصبحت مشكوك فيها في تقاليد تؤكد باستمرار على العبقريّة الشخصية والالهام ، وتصبح فيها شخصية الفنان وحدها ذات قيمة ، فقد اشتد الاضطراب في القرن التاسع عشر . ويبدو أن الطريق المدهش الذي قاد خلال خمسة عشر عاما رسام لوحة « زواج العذراء » حيث يفترض ان تكون اول لوحة شخصية حقا الى رسم لوحة ( التجلي ) ، والتنوع وما كان ( فاساري ) قد اسماه شمولية اعمال رافائيل . كل ذلك يجعل من الصعب تماما ادراك كمال شخصية المبدع . ذلك الشيء الخطير في عصر كان يتحقق فيه هذا المفهوم اكثر فاكثر وسط الدراسات الفنية .

وبفضل هذه الظروف ظهرت الى الوجود شخصية عنيدة بشكل غريب . الا وهي شخصية ( رافائيل ) رسام صور العذراء ذات اللطف التصنعى ، والفنان الذي لم يسكن في النفوس الشعبية فقط . بل في العقول المفكرة . ان الاتهامات الحافلة بالتكلف والتفاهة التي اعتاد عليها البعض لاتبرز ابدا على مستوى الادب النقدي ، لان دراسة اعماله تنفي مثل هذه السفاهات ، ومع ذلك ، فان عدم وجود الفظاظ والخشونة التي هي من





وجهه .

بولونيا ] ، وأثار الانتباه حول الطبيعة الصامتة والمؤلفة من الآلات الموسيقية عند قدم ( القديسة ) ومن جهة أخرى ، يعلمنا أنه قد قضى على هذه ( الطبيعة الصامتة ) في لوحة ( حياة جيوفاني أودين ) ، ولكننا لن نرى هنا أهملًا من المؤلف ، لأن الطابع التكميلي لهذه اللوحة المسماة ( حياة ) هي إحدى المبادئ التي تشكل أعمال المؤرخ ، ويفسر النقاد عبر هذا التأكيد المزدوج ، هذه الحقيقة المفاجئة والصعبة التفسير ، أن هذه الطبيعة الصامتة رغم أن ( جيوفاني دي أودين ) قد رسمها وأنها تعود بالشرف لهوى الفنان فهي من أعمال ( رافائيل ) ليس فقط لأنه مبدعها ، بل لأنها تشكل بالطريقة التي نراها جزءًا من لوحة تعود له ، ويمكن اعتبار الشيء نفسه وعلى مستوى كبير بالنسبة للوحة ( غرفة إيلودور ) والتي كان تنفيذها عظيمًا ودون اختلاف رغم تعدد الأشخاص الذين عملوا بها . وبالمقابل في لوحة ( غرفة الحريق ) يبدو أن ( رافائيل ) قد ضاعل من مراقبته ، في حين أن لوحة ( قسم ليون الثالث ) هي بالتأكيد ضعيفة على الأقل في الحالة الموجودة بها في الوقت الحاضر ، ولكن قد يكون من الخطأ الانقاص من قيمة اللوحة المسماة ( تنويج شارلمان ) ، علما أن هذا الرسم قد خضع لعامل الوقت ولعدة إصلاحات . بيد أننا عندما نغير هذه اللوحة بعض الاهتمام ، فإننا نجد أنها مؤلفة باعتبارها أكثر لوحة جريئة في أعمال ( رافائيل ) وقد أجرى ( فريد بيرغ ) تحليلًا لهذه اللوحة من ناحية الأحكام المعقد للسطح الخارجي والفراغ المضطرب والمكون بشكل جيد وعقلاني . وفي الواقع . أنه لمن الممكن أن يكون التنفيذ الذي

التقارب التصنيعي للكلاسيكية الجديدة ، وقد عبرت أجيال أخرى عن رأيها بشكل آخر ، فقد صرح موريلي بقوله : [ لقد تأثرت بعدة أشياء في هذا الرسم الأكاديمي حيث لا أشعر بيد وشعور رافائيل وخطوطه ، ذلك الشيء الذي يجعلني أشارك رأي ( البارون زوموهر ) بدون تردد الذي أحس بأن هناك يدًا غريبة دخلت في تنفيذ هذه اللوحة التي استغرقت أبحاثًا كثيرة ، ومهما يكن من أمر ، فإنه من المؤكد أن هذا الاعتراف لم يؤثر في نفسي ، مثل اصدقاء آخر للفن بالمقارنة مع أعمال أخرى لرافائيل تعود لنفس الفترة ] .

وكتب فيما بعد يقول : [ إن البرودة ، بالنسبة لي وللبيض التي تأتي من هذه اللوحة والتي يقال عنها أنها كلاسيكية ربما تعود إلى البحث الطويل الذي قام به الفنان الشاب لرسم هذه اللوحة ] ، ونجد هنا المواضيع التي ذكرها فاساري حول لوحة ( الحريق ) ، ولكن بشكل معكوس ، إذ أن ( موريلي ) قد بدأ بتبرئة رافائيل من نقاط الضعف في اللوحة ليحمله فيما بعد مسؤولية جزئية تقريبًا ، أي أن الأمر يتعلق أيضًا بزلة في المصلحة ، أن ما يهم ( موريلي ) قبل كل شيء معرفة من فعل هذا الشيء ، وقد نتج عن هذا الموقف السائد في القرن الأخير وفي قرننا هذا سلخ ( رافائيل ) عن قسم جيد من أعماله ، وحتى أن الموقف وصل لدرجة الادعاء بأن كل القسم السفلي من لوحة ( التجلي ) قد رسم بعد موت الفنان في حين تظهر الوثائق أن اللوحة قد انتهت قبل ذلك ، ويؤكد ( فاساري ) الذي كان يظهر إعجابًا غير متناه بهذه اللوحة ، ويسمى اللوحة الأكثر جمالًا والأكثر الهيبة ، والأكثر عظمة ولمرتين متتاليتين وبتفخيم ، أن الفنان قد أكمل رسمها بيده .

ومن المعروف أن رافائيل كان يملك مرسما متنوعا كان يمكنه من تنفيذ الطلبات التي كان يكلف بها ، وحتى أن هناك عدد من المناظر في لوحة ( التجلي ) قد رسمت في المرسم رغم كل تأكيدات فاساري ، ويتفق عامة على القول والاعتراف بيد ( يوليوس الروماني ) ضمن مجموعة الطفل المتخبط من الشيطان ، في حين أن باقي المشاركات تبقى موضوع النقاش ، أن الرغبة في التمتع الصافي بعبقرية ( رافائيل ) قد ساهمت في زيادة معرفة العالمين ، وتشهد على ذلك ، وفي وجهة النظر هذه صورة ( الباسافان ) التي تعود إلى أكثر من قرن ، واليوم يعترف تماما بمساهمة يوليوس الروماني بالرسم واللوحات وكذلك بمساهمة ( بيني ) الذي يعتبر من تلامذته .

وقد تم الاختيار بالاجمال بين رسوم المعلم ورسوم تلامذته ومساعدية المختلفين ، ولكن لا يمكن فهم ذلك بمحاولة تشريح الأعمال وفصل حصة رافائيل فيها . ويبدو هنا أيضا أن فاساري عرف الأشياء بشكل أفضل ، فقد أظهر جمال لوحة [ القديسة سيسيل في



نسبه الى بيني غير مريح تماما ، ولكن السيطرة على العوامل الضوئية المفاجئة والملازمة لاتقان التركيب تظهر جيدا على ان هناك شيئا ذا قصد .

الى أي حد ينبغي الذهاب ؟ اذ ان بعض اللوحات وحتى المشهورة منها تثير بعض الاشكالات ، وبالتأكيد فان لوحة ( جان آرافون ) في متحف اللوفر قد رسمها تقريبا يوليوس الروماني ، ربما باستثناء بعض اللمسات التي قام بها الفنان رافائيل .

فقد اعلن رافائيل بنفسه ان الاساس كان من صنع وعمل تلميذه الذي ارسل الى نابولي لرسم صورة الاميرة ، وعلى الاقل . فان اللوحة قد تكون قد أرسلت الى فرانسوا الاول كاحدى أعمال رافائيل الذي كان قد قبل برسمها وتحمل مسؤوليتها ، كما ان لوحة ( فورنانينا ) الموجودة في قصر ( باربريني ) تثير النقاش أكثر ، اذ لم يتردد ( موريلي ) بالتأكيد ان ( رافائيل ) الشهير هو من ( يوليوس الروماني ) وقد رسمت بعد عام ( ١٥٢٠ ) ، وكتب قائلا : [ ستجدون في هذه اللوحة ان المرأة المتفرطة التي رأيناها ( لوحة فيلاتا في قصر بيتي في البندقية ) تبدو ليس فقط امرأة كهلة ولكن الفنان قد رسمها بشكل كره للدرجة انه قد يعتقد اننا امام امرأة من الطبقة الفقيرة - ] كما ان رسم الوجه قد تم بطريقة تميز يوليوس الروماني كما نفهمها في عصرنا الحاضر ، وبالمقابل ، فان الجسد والوشاح يعبران عن حنان ونعومة تعود لى ( رافائيل ) ، وينسب هارت هذا العمل الى ( رافائيليتو ديل كول ) . تلميذ رافائيل الفامض ، ولكن كيف يمكننا اعطاء تفسير لوجود اسم المعلم على اسوار الفتاة ؟ لقد كان لهذه اللوحة ، سواء كانت من عمل يوليوس الروماني او ( رافائيليتو ) او اي فنان آخر ، مكانا في أعمال رافائيل . وبشكل عام ، يمكننا ان نميز أربعة مراحل أساسية في تحضير أعماله ، الافكار الاولى ، والرسوم التحضيرية ، والاساس ، ثم الرسم الزيتي ، ونجد اثر رافائيل في كل مرحلة ، ولكن فيما بعد الافكار الاولى نجد ان المهارة الفائقة في التنفيذ الذي يجعل من الممكن اشتراك بعض المساعدين على مستوى كبير ، وهذه المهارة تجعل من الصعب التمييز بين الايدي التي عملت في اللوحات ، فبالنسبة للنقاد الجدد ، تنعكس الشخصية من خلال خصائص الاقسام المكتوبة بخط اليد ، ولكن ما نعيه بفن الرسام يتضمن ذلك ايضا ، وهكذا فان دراسة رافائيل في فترة نضوجه مسدودة دفعة واحدة .

ان انتصار الفن على الشخصية يسمح لرسام « الغرف » بنوع من التسلط الفني ، والاستعمار الحقيقي لمواهب الآخرين ، لدرجة انه اذا كان الامتحان لتقديم واظهار بعض المساعدات ، فانه لا يبقى الا تنفيذ

بعض المناظر عائدا لرافائيل ، بل ايضا مذهبا كهذا واعمالا بكاملها .

ويمكننا ان ننتبه عندما نجتاز « الغرف » اننا دخلنا الى ( قاعة كوستانتان ) ، وبعد موت رافائيل قام تلامذته بتنفيذ ديكور هائل وغير يمكن تحمله وذلك رغم غيظهم وانصرافهم .

وتغطي لوحات كبيرة جدراننا واسعة حيث تجذب الانتباه ادق التفاصيل ، ولا يمكن تبين التركيب لشدة التعقيد والفراغ المملوء بالعنف ، وينتج عن ذلك اماكن واسعة مهتزة تحيطها زخرفات تظاهرية ، ذات واقعية شديدة تؤثر بشكل شديد .

وامام مشهد الثورة المشتدة يفهم ان طفيان الفن على الفنان قد ظهر عند رافائيل . وليست سلطته الشخصية على تلامذته ، والطريق المستقيم الذي كان يفرضه على الاستفادة من الرسم سوى انعكاسا ونتيجة خضوعه الشخصي ، ويبدو ان مشروع رافائيل قبل كل شيء ، ذو طبيعة تركيبية ، ويكمن في الاستكشاف المنهجي لامكانيات الكلاسيكية ، ليس فقط الامكانيات الشكلية ، بل ايضا الرمزية والتعبيرية منها ، وهذا ما كان يعجب فاساري الذي كان يدعو بالشمولية الشيء الذي يفسر ويرر جهود الاكاديميين الكبيرة لاعطاء اعمال رافائيل شكلا فنيا في مجموعة قواعد الفن . وهذا السبب جعل لهذه الاعمال مكانا مرموقا كهذا خلال ثلاثة قرون . ولكن هذا ما يقلقنا اذ اننا اعتدنا على المزج بين التعبير الفني وتعبير الفنان .

ومنذ اكثر من قرن . فان الرغبة في عزل شخصية ( رافائيل ) قد تسببت في العمل الواسع الذي يميل الى الاقرار اين يمكننا اكتشاف يده وتدخله من خلال الآخرين في اللوحات ، وهاتين المرحلتين تشكلان في الواقع مرحلة واحدة الا وهي البحث عن رافائيل المستتر ، ولكن هذه العملية لم تصب بالفشل اذ قد يحدث للفنان ان يعبر عن نفسه ، بشكل قوي وخاصة في الرسوم التحضيرية وبشكل عام مرحلة ( الافكار الاولى ) التي حظيت باهتمام اكبر من الاعمال المنتهية .

ولكن رافائيل الرسام ، شعبي ورسمي باستمرار . وتحدد المتطلبات والمبادئ التركيبية ما يعبر عنه . وتشير تماما الى حدود أعماله .

وهكذا ، فانه من العبث الفصل بين الفنان ورسمه الذي لم يكن سوى توسيعا لأعماله ، وذلك كي نفهم كيف يمكن لأعمال لم يرسمها ان تشكل جزءا من أعماله .

وفي تاريخ الفن ، لا يعبر اسم هذا الفنان عن اسم شخص فقط ، بل يعبر عن مشروع فني لطراز وعالم خاص ومتداخل .



# مروان قصاب باشي

## قراءة في ثلاث مراحل

- ١ -

ان محاولة البحث في تجربة الفنان مروان قصاب باشي والاحاطة بالمراحل التي مرت بها هذه التجربة الرائدة ليست قضية سهلة المنال . فنحن حيال تجربة متماسكة المراحل . وبصورة أدق ، كل مرحلة مرتبطة بالمرحلة التي سبقتها بشكل من الاشكال ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر تبدو أعمال هذا الفنان للوهلة الاولى مقروءة جماهيريا ، الا أن الشيء المؤكد ان الوصول الى عمقها الشكلي والتعبيري واستشفاف مختلف القيم الجمالية والتعبيرية والانسانية عملية شاقة ، وتحتاج الى جهود نقدية وثقافة ومعايشة وعين مدربة تشكيليا ، وهنا تكمن خصوصية هذه التجربة في مخاطبتها الناس على اختلاف ثقافتهم ، وفي محاولتنا النقدية المتواضعة القبض على مسار هذه التجربة ، كيف بدأت وتطورت ، وما هي المراحل التي مرت بها ، والى أين وصلت ، وعلى مختلف الصعد ، من التقنية الى المحتوى الانساني مرورا بالجماليات المطروحة وأشكال التعبير المستخدمة والوشائج التراثية والمعاصرة لا ندعي الاحاطة بكل هذه الجوانب والقدرة على ترجمة ابداعات « مروان » التشكيلية ترجمة نقدية وتحليلها ، وهذا شكل من اشكال النقد ، لكنها محاولة ، غامرنا في اقتحامها نتيجة مشاهدتنا ومعايشتنا لمجموعة كبيرة من أعماله التي تمثل مختلف المراحل التي مر بها ، ونتيجة أكثر من حوار شخصي لنا معه ، وليس جديدا أن نقول ، بقدر ما يعايش الناقد ، الفنان والاثر الفني بقدر ما يكون أكثر قدرة على قراءة التجربة الفنية ، وتحليلها وربطها بالواقع . فهل بدأ ؟

- ٢ -

تمثل تجربة « مروان » واحدة من التجارب المتميزة لجيل الرواد الثاني في الحركة الفنية في سورية ، الجيل الذي ظهر في الخمسينات بعد الاستقلال وطرح أكثر من اتجاه فني ، ففي العام ١٩٥٦ أقام « مروان » معرضا مشتركا مع الفنانين الراحلين « أدهم ونعيم اسماعيل » ، واتسمت أعماله في تلك المرحلة بطابع تجريبي ، من حيث تداخل اساليب التعبير في العمل الفني الواحد الذي وجدنا فيه ما هو انطباعي في اللون ، وكلاسيكي في التكوين ، وتعبيري في الشكل ، وخاصة الموضوعات التي استخدم فيها العنصر الانساني ، وقد جاء في دليل المعرض المشترك ما يلي : [ يميل الفنان الشاب مروان قصاب باشي الى الانطباعية ويسير نحو تحديد معالم طريقه وشخصيته ويؤمن بأصالة الفنون القديمة بما تحويه من صدق في التعبير عن أعماق النفس البشرية ] ، وبدأت الوشائج الانطباعية تختفي لتحل محلها القيم التعبيرية ، والتي تطورت فيما بعد



باتجاه ذاتي لا مثيل له ، وهكذا وجد منذ البداية في التعبيرية متنفسا لصياغة المحتوى المرتبط بالارض والانسان ، أو كما قال رفيقه الفنان الراحل نعيم اسماعيل : [ كنت منذ أيامك الاولى تميل نحو التعبيرية ، وكانت لديك قدرة خاصة في استخدام مضادات لونية تعتمد التدرجات بين الفواتح والفوامق . ] ، وعلى صعيد تقني مارس ( مروان ) في تلك الفترة ( النصف الاول من الخمسينات ) عدة تقنيات ( تصوير - حفر - نحت ) ولعل تمثاله ( الجوع ) - من مقتنيات المتحف الوطني بدمشق - الذي نال الجائزة الاولى في معرض فناني القطر «معرض الخريف» في العام (١٩٥٦) يعتبر من أعماله التعبيرية المتميزة كشكل للتعبير ومحتوى انساني ، بل يمثل البدايات التعبيرية الاولى للحركة الفنية ، وذلك في مرحلة سادت فيها الصيغ الفنية التسجيلية والانطباعية ، وقد سلك الفنان في ذلك التمثال طريق التحوير والمبالغة في التعبير للوصول الى المحتوى المأساوي محطما مظاهر الواقع الفيزيائي من أجل صياغة الواقع النفسي - ان جاز لنا التعبير . ولا شك في أن اقتحام الفنان لمثل هذا الموضوع ،



وجه شخص من المقاومة .

وبتلك الصيغة الفنية في تلك المرحلة يمثل ثورة في شكل التعبير والمضمون ، اذا قارنا ذلك بما طرح من مضامين وصيغ جمالية ، ومثل هذا التوجه يكشف لنا عن الخلفية الاجتماعية التي يتمتع بها ، والموقف الانساني الذي ينطلق منه ، وفي نهاية العام ١٩٥٦ غادر دمشق الى برلين الغربية لمتابعة الدراسة ، وليبدأ مرحلة فنية جديدة ليست بمعزل عن بداياته وليعيش معاناة الغربة .

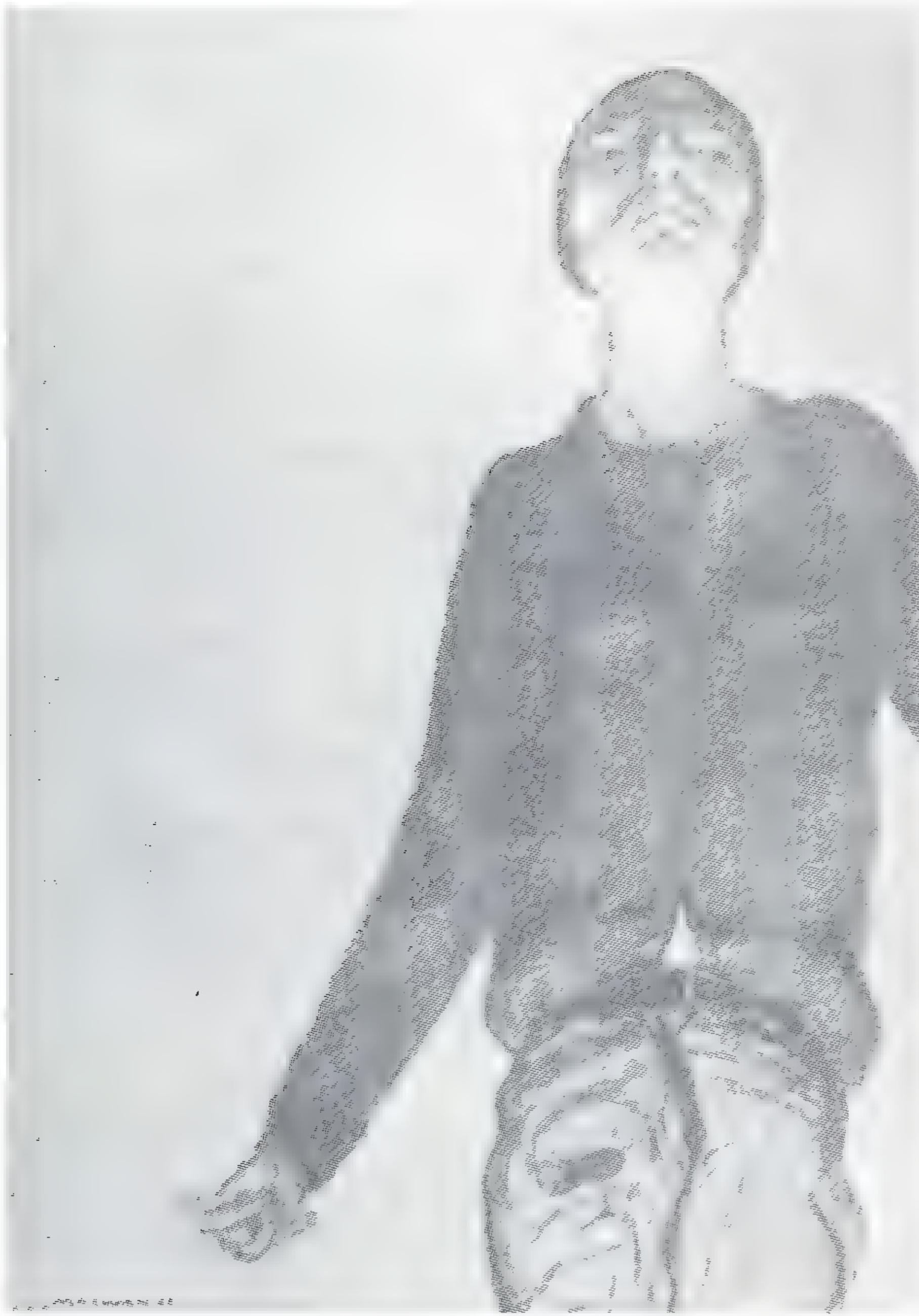
- ٣ -

ان الحديث عن تلك المرحلة « الستينات » التي شهدت دراسته وتخرجه من المدرسة العليا للفنون الجميلة في برلين « اجازة في التصوير » لعام ( ١٩٦٢ ) ، ومعالجته الفنية للشخص « رجال - نساء » ، سيظل قاصرا اذا تم بمعزل عن معاناته ، والواقع الجديد الذي عاش معه مواجهة حادة ، لذلك كله لا يمكن تناول أعمال تلك المرحلة بالتحليل . والنقد دون ربطها بالواقع فماذا عن تلك التجربة « مرحلة الشخص » التي شهدت بداية انتصار « مروان » الفني في غربته ؟ لقد اخذت التعبيرية في هذه المرحلة شكلا متميزا من حيث صياغة الاشخاص ، والاعتماد على التحوير والمبالغة في تصوير الكتل الانسانية ، والتركيز على الحركة ، حركة الجسم ، وحركة الايدي ، وتعابير الوجوه ، على خلفية لا تشير الى مكان محدد ، او زمان معين ، لم لا إنه أشار الى هوية الشخص عبر الملابس ، ورغم المحاكمات العقلانية للعمل الفني ومعالجة مجموعة من الدراسات الخطية لكل لوحة ، فان السمة المتميزة كانجاز تشكيلي تكمن في تلك العفوية التي نراها تسكن الانسان عبر اللمسات اللونية المتنوعة القيم والدلالات « حار - بارد - شفاف - كثيف .. الخ » ، والتي تعطي للعمل الحيوية والحرارة ، حيوية البناء وحرارة الانفعالات ودفق العواطف ، فمروان الذي يعالج الخط « الرسم » معالجة واعية ، عقلانية ، يترك الفنان لعواطفه التي تتدفق عبر اللون شيء من التلقائية المشذبة ، وهكذا نحس ان العجينة اللونية تتشكل من ذاته « مخزونة البصري واللوني » ، وبالتالي ترتبط عن طريق غير مباشر بغربته وحنينه للوطن وذكرياته ، وقد تطور هذا الجانب الذاتي « الغربة » ليلامس الانسان المعاصر الذي يعيش معاناة مجتمع الاغتراب والاستلاب في مجتمع الاستهلاك ، ووصل في هذه الاعمال الى مرحلة اعتبر فيها « الاغتراب » محور مضامينه ، ومع ولادة الثورة الفلسطينية عالج « مروان » عدة موضوعات ، استوحاها من بطولات المقاتلين وتضحياتهم ، وضمن أسلوبه التعبيري المتميز





وجه سيدة



وجه شخص من المقاومة .

في تلك المرحلة مع التأكيد على البطولي والخارق عبر المبالغة في تصوير العناصر الانسانية التي ظهرت في اللاحات كشخص اسطورية لها مايعادلها من مضامين ومية .

واذا قمنا بدراسة القيم التحويرية في العناصر الانسانية المرسومة فنصل الى حقيقة ، ان التحوير الذي مارسه الفنان في صياغة الشخص ظل بعيدا عن التشويه ، او لنقل البشاعة ، وذلك على خلاف العديد من الفنانين التعبيريين الذين وصلوا في معالجاتهم التحويرية الى التشويه الذي يصدم بصريا ، والبشاعة التي تنفر المتلقي وتقطع الصلة بينه وبين الفنان .

- ٤ -

في نهاية الستينات وحتى فترة متأخرة من السبعينات ، انتقل « مروان » الى مرحلة اخرى ، مرتبطة كصيغة للتعبير بمرحلة « الشخص » ، لا بالعناصر الجديدة المستخدمة استخدامات متنوعة المضامين ، وقد تمحورت اعمال هذه المرحلة حول « الوجه » وبصورة ادق « الرأس » الذي عالجه بكثير من الغنى النفسي الداخلي والتعبيري وبكثير من الثراء اللوني والشكلي .

في البداية طرح عبر « الرأس » نفس المضامين السابقة « الغربة - المأساة - عذابات الانسان المعاصر » بحيث تقرا في تعابير الوجه المعاناة الانسانية ، ثم تطورت هذه التجربة كشكل للتعبير ومحتوى انساني، لكن كيف ؟

لقد عمل « مروان » على تقديم الرؤوس المصفوطة البيضاء والتي تحولت تدريجيا الى طبيعة ، الى حياة ، اشجار وسهول وهضاب ونيابيع ومنازل ، الى حياة ، هي الوطن بشكل من الاشكال ، واذا تأملنا هذه الاعمال فسنجد ان التكوين المعتمد لبناء الاشكال « الرؤوس » ، هو تكوين الطبيعة « المنظر الخلوي » ، الارض والاشجار والزهور والجبال والوديان والسماء والشمس ، بل تبدو لنا كتلة الرأس - احيانا - وهي تتحول شيئا فشيئا الى مساحة ارض ، بحيث اننا لا نحس بثقل الكتلة بقدر ما نحس برحابة واتساع المساحة ، التي تمتد الى اليمين واليسار عبر تكوين هرمي منفتح الجانبين ، وقد حملت هذه اللوحات هيئة الوجه « وجه مروان » من عيون وانف وفم وجبين وشعر .. الخ ، الا ان الكتل والمساحات تحولت الى بقع متداخلة ببعضها البعض لا نراها الا في تضاريس الارض ، وهذا يعني انه يصور طبيعته الوطن على هيئة رأس ، لكن هل تقف المعالجة الجديدة ، عند حدود اسقاط تضاريس الارض « ارض الوطن » على الوجه ، بالتأكيد لا ، لان « مروان » عبر هذه المعالجة الخاصة كشف عن انفعالاته وعواطفه

واحاسيسه وحنينه وغربته وعشقه بحيث اصبح « الرأس » حالة انسانية ، وحيانا جملة من الحالات المتداخلة والمتبدلة بتبدل الانفعالات خلال الانجاز ، ففي احدى اللوحات ينتصب الرأس كشموخ الجبل الذي يشرف على السهل برقة وعذوبة ، بحنين ، وكل هذه الحالات تعكس لنا معاناة « مروان » في غربته





دراسات

معالجات دائمة وقدرة كبيرة من حيث التعبير عن اعقد المضامين بأكثر الاشياء بساطة وعادية ، تماما كما فعل « فان غوغ » حين صور الحذاء والكرسي والسروية ، او لنقل عكس آلامه وعذاباته عبر عناصر عادية في الواقع ، لكنها ليست كذلك في العمل الفني « الخلق الجديد للواقع » ، وكما كان « مروان » مبدعا في مرحلة « الرأس » واستطاع ان يصل الى الناس ويطرح مختلف المضامين عبر « المنظر الراسي » الرأس الذي تحول الى تضاريس ، الى وطن استطاع - ايضا - ان يضعنا في عالمه الجديد الذي يصعب لغير المتذوق ان يصل محتواه ، وهذا ما اصاب البعض حين لم يروا من هذا العالم ما هو ابعد من عناصر الطبيعة الصامتة ، ومع ذلك وجد الكثير من الفنانين والنقاد في هذه التجربة ما يشكل استمرارا لمضامين مرحلة « الرأس » ، فالاشياء قد عجت بعجينة انسانية اعطتها حياة جديدة ، من حيث عمق التعبير واسقاط الواقع النفسي على هذه العناصر ، وهكذا اصبحنا نقرا في المعالجة الابناعية لهذه العناصر ، ما قراناه في اعمال « الرأس » من مضامين تدور حول الغربة والحنين الى الطفولة ، والوطن ، والتفني بالحي الشعبي ، وبالارض ، والتراث ، ووجدنا ايضا عذابات الانسان المعاصر عن طريق غير مباشر بعيدا عن الدلالة الادبية وعبر لغة التصوير ، لغة الخط واللون ، فتحية لمروان الفنان والانسان الذي حقق في انتصاره الفني انتصارا لحركتنا الفنية .

( خ . ص )

وحنينه الدفين للوطن ، وفي لوحة اخرى نجد ذروة العواطف والانفعالات متمثلة بتوتر حركة الفرشاة على السطح الابيض ، التوتر الذي نراه في اللمسات اللونية المتنوعة الشدة والكثافة والمشبعة بالضوء ، الضوء الذي يأتي من الخارج - تارة - ويشع من جغرافية الرأس « الارض » - تارة اخرى ، عبر مجموعة لونية حارة كحرارة تراب الوطن وحجارته ، وموشحة ببقايا من لون بارد يختنق تحت ضغط الرغبة ، لكنه لا يصل الى العتمة .

ان هذه الرؤوس تمثل اخيرا النزوع التلقائي الاصيل لامتلاك الحلم والطفولة ، والذكريات ، والارض ، والوطن ، وفقا لقواعد عقلانية في تكويناتها ، عفوية في تفصيلاتها ، انها التجسيد الحي لحالات انسانية تمتزج فيها المأساة بالحلم والفرح والرغبة والحنين ، وعبر هذه الرؤوس ايضا تتكشف لنا علاقة « مروان » بالتراث ...

- ٥ -

في السنوات الاخيرة وبعد ان وصل « مروان » في معالجة « الرأس » الى تحقيق ما اراده من مضامين وقيم تشكيلية ، وبعد ان اخذت هذه التجربة مداها التعبيري العميق ، وعبر أكثر من تقنية « حفر - تصوير بالالوان المائية - تصوير بالالوان الزيتية » ، انتقل « مروان » الى استخدام عناصر الطبيعة الصامتة ، استخدما جديدا ، وعاش في هذه التجربة اشكالية مرحلة « الرأس » من حيث تحطيم الشكل الفيزيائي للعنصر الواقعي وعدم حصر المتلقي في « الادب » ، وتلك قضية ليست سهلة المنال ، ذلك انها تحتاج الى



## الحياة التشكيلية في

### حوار مع مروان قصاب باشي

الجزء الثاني: حوار: خليل صفية

يندر أن تجد فنانا يتحدث بالبساطة التي يرسم بها ، وبالعفوية التي ينجز من خلالها ، فهو يدخلك الى اعماقه ، كما يدخلك الى لوحاته ، عالمه الخاص ، الاصيل الذي تشكل نتيجة تجارب طويلة ، وموقف متطور يربطه بالناس والوطن بمحبة ، حتى في احلك الظروف التي مر بها في غربته والانتصارات التي حققها ، ولعلنا استطعنا في هذا الحوار ان نصل الى شيء من ذاته ، تجربته ، همومه ، ابداعاته ، المراحل الفنية التي صورها عبر الكلمات بعفوية وتلقائية .

● في عام ١٩٥٦ وهو العام الذي سافرت في نهايته الى المانيا قيل « مروان قصاب باشي فنان تائه ، قلق مضطرب » وفي مطلع السبعينات قال النقاد : « صور مروان هي الانسان في صمته ورفضه وغربته » فماذا عن مسار تطور تجربتك الفنية ؟

— فترة عام ١٩٥٧ اعتبرها نقطة تحول من الرؤية البصرية الى الرؤية الداخلية — ان صح التعبير — ، بدأت التأثيرات تأتي من الاشياء الشعبية ، وكانت بداية تقليدية ، حيث مارست الانطباعية التي كانت سائدة في سورية في الخمسينات . القلق بدا بشكل شاب صغير ذهب لمجتمع متطور في الفن ، ولم يكن هناك حماية ، خلفية ، فبدات بالزخرفة العربية كحماية ، بالتراث العربي التشكيلي كخلفية اصيلة وكنت ارجو في المعرفة واراغب التيارات التشكيلية الغربية . وفي بداية كل عام يكون البكاء بين الفرح والحزن ، يعود بي لطفولتي ، للحي الشعبي .. واستمرت عملية المراقبة والبحث حتى عام ١٩٦٢ ، وفي هذه الفترة شعرت بسيولة اللون والشكل ...

الظواهر الخارجية في المانيا لم تعد عائقا لانني اصبحت انطلق من داخلي .. من حنيني للوطن .. من تراثي .. وعاد الانسان المحور الاول للتجربة ، الانسان في الحالات المتضادة ، الانسان بين الفرح والحزن ، بين السكون والحركة ، بين الموت والحياة ، وهذه الحالات ما زلت اؤكد عليها الى الآن ، كانت الظروف صعبة ، ومعظم لوحاتي رسمتها في الليل ، وفي النهار اعمل في مصنع .. كنت امام تحد ، كيف تعيش وترسم دون بهرجة ، وكان امتحانا قاسيا ... الاغتراب اصبحت محتوي عملي الفني .

● قلت بانك وجدت في التراث الفني العربي الخلفية التي حمتك من امكانية الاستلاب التشكيلي الغربي ، فكيف تطورت علاقتك بالتراث ؟  
— في السنوات الاولى من اقامتي في المانيا استيقظ التراث من اعماقي كرد فعل طبيعي ، كنتيجة للشعور بالخوف من الانجراف وراء التيارات الفنية الغربية ،



● كيف تتكشف لنا هذه الخصائص التراثية في تجربة الوجوه او مرحلة « الرأس » كما احببت ان تسميها ؟

- هنا ناتي الى مسألة التكرار ، لقد امضيت سبع سنوات وانا ارسم الوجوه واعطيت لهذه الوجوه القيم الفنية والتعبيرية والنفسية ، ويندر ان تجد فنانا يستمر في معالجة موضوع ما لسنوات طويلة ، وان استمر في معالجة هذا الموضوع، فلهذه الاستمرارية صلة غير مباشرة بالتراث العربي ، حيث نراها في الزخرفة العربية ، وفي حركتها اللامتناهية وكذلك في الخط اللانهائي ، كما نراها في الموسيقى العربية القديمة ، اما التأكيد على نفس الموضوع « الرأس » في تجربتي فعملية التكرار هي من اجل مضامين معينة، الشخص يتكرر في حالات متنوعة ، فيها قيم التصوير وفيها المضامين الانسانية ، ولا اريد ان احدثك عن هذه المضامين ، حتى لا احصر المتلقي بالمعنى الادبي، فالعمل الفني ليس قصة ادبية ، مرحلة « الرأس » بدأت في عام ( ١٩٧٠ ) وقد اوقفتها في عام ( ١٩٧٨ ) ، وانا رسام مراحل واؤكد على ذلك ، وثمة مواضيع اخرى في ذهني لكن اتركها حتى استهلك الموضوع .. الذي اعالجه لسنوات طويلة وعبر عشرات الاعمال .

● سبق ان قلت : « ربما في لوحاتي بعض الشطحات الصوفية ... رغم واقعيتها ، ولعل بها شيء من سحر بيوتنا العربية ، شيء جاءني على اية حال من وطني » ونحن نراك تتطور - تعبيرا - ، نرى ما العلاقة بين « التعبيرية » و « السحر » الذي اشرت اليه ؟

- اعتقد ان بعض ما قلته صحيح ، لكنني استعيف الان عن البيوت العربية بالتراث العربي والاسلامي الذي اعتبره عربيا ، وتعبيرتي هي تعبيرية خاصة ، ليست اوربية ، وانما لها علاقة بالوطن ، بنمط تفكير العربي ، وعلاقته بالعالم الخارجي ، العلاقة الحسية التي تحدد موقع تجربتي من العالم .

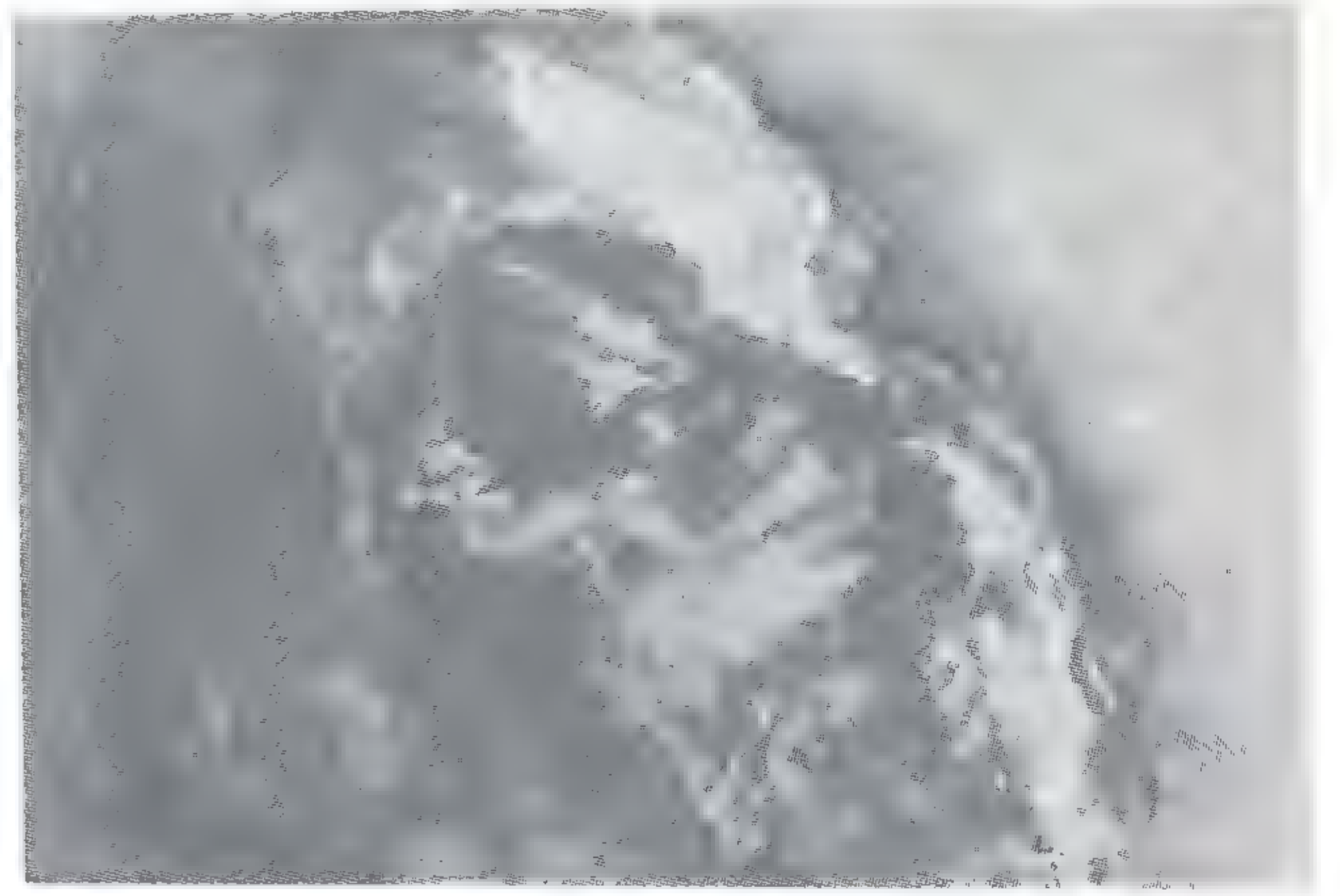
● على الرغم من تأكيدات على مأساة الانسان ، وقلقه ، وغربته ، وحزنه والمه ... الا أنك تتنفس الفرح .. لماذا ؟

- انه الامل .. الصفة الاساسية في الحياة ، وبدونه تنعدم الحياة وهناك ايضا الصبر ( الحضور ) الى جانب فكرة الزمن واستيعابه ، اي ان المقررات التي تأخذ شكلا في زمن ما او في لحظة ما هي المقاييس الحياتية - مثلا - قد يستغرق انجاز لوحة اكثر من عام ، فاللوحة ليست وليدة نزوة عابرة بقدر ما هي محاولة لتكثيف اشياء لهاصفة الاستمرارية والحضور الدائم .

● هذا يقودنا الى صناعة اللوحة - ابداعيا - ،



وجه رقم « ١٧٨ »



وجه رقم « ١٥١ »

لكن الشيء الهام هو ضرورة ان يعتمد الفنان على تراث قومي موجود ، اما تشكل ثقافي مباشر ، او بشكل عفوي ، فالتراث موجود فينا ، والقيم التشكيلية والتعبيرية تتقرر غالبا في وقت لاحق ، فانت لاتستطيع ان تقرر مسبقا ما تفعل !؟ هناك علاقة شكلية يصعب - الان - بحثها ، مثلا : في الشكل هناك علاقة حميمة بين طبيعة الخط في لوحاتي ، وبين الخط العربي الى جانب التحديد الشكلي لموضوع اللوحة وتظهر هذه السمات بصورة طبيعية في لوحاتي ، وبعيدا عن التمهيع الثقافي المسبق ، واي متبع للعلاقات الشكلية في لوحاتي تتضح له خصوصية العلاقات العربية الموروثة بالخط والعمارة ، ويمكن ملاحظة ذلك في التاليف والبناء من حيث الاستدارة ، الاقواس ، وحركة الخطوط الانسانية ، وهي خصائص لا تراها في الفن الاوربي لذلك كله قال نقاد الغرب هناك مصدر اساسي لهذه الخصائص وهو مصدر غير اوربي ، انه يكمن في التراث العربي !





وجه عصي

« مرون » كيف يفكر بعمل اعني . كيف يمارسه كسحر ، وبه هي اللحظات ابخره في الابداع ، او لعل هل يحدث عن حياة ابوجه - ان صح التعبير ؟

— انا لا ارسم قبل ان اعيش الموضوع ، هناك نوع من الحسية في لوحاتي ، وانا اعطيها خلال الانجاز للفهم الذاتية ، بمعنى اخر اخرجها عن مفهومها الواقعي العزباني واحققها كحياة جديدة حسية ، بنفسه ، وهناك جانب رملي في اعماله وفي اللحظة التي يسوع فيها السيء يصفي لسلك الى سيء اخر جديد وباسمرار ، واحضاري للموضوع نبي بعد معناه طويلة وعملية ربط بالواقع ، احيانا استمر في معالجه اللوحة الواحدة مدة طويلة ، اما المشكلة الانداعية التي تفرضني فهي مشكلة ان نعطي لوحة التصوير الفهم التصويرية لا الادبية ، فالمصور يجب ان يعتمد على الاصول الفنية للتصوير ، ولا يخلط بين معاهم التصوير ومعاهم الادب ، وعملية تحقيق ذلك لا تأتي الا بالممارسة الجادة والاستمرارية في المعالجة .

● ماذا عن هذه المشكلة بالتحديد كيف مارسيتها وعشتها ؟

— اللوحة عندي تبدأ برؤية حلمه ورؤية واقعيه في آن واحد ، انه الصراع بين الحلم والواقع ، والصراع يكون من اجل الوصول عبر الرسم الى تصوير العلاقة غير الملموسة ادبيا بين الحلم والواقع ، وهو الشكل الجديد الذي لا يفود الى المباشرة ، معنى ذلك ان تتبدل اللوحة وتتغير خلال المعالجة الانداعية ، الصورة الاولى يخفي خلفها عشرات الصور ، اللوحة كيف سيكون ، طولانية ام عرضية ، وهكذا اعالجها باسمرار ، ابدل اضيف ، احذف ، اعالج من جديد ، وبصوره اكثر دقة اعيش اللوحة بكل مراحلها ، من الصورة الحلمية الاولى الى اللزمات الاخيرة كالحاز الرسام يجب ان يعيش لوحته ، لكن لا بد ان اقول لك ، ان هذه التبدلات خلال الانجاز اما يعني سنا هاما ، وهو ان الفنان لا يمكن ان يعيش بشكل مسبق اللوحة ، واذا عاشها مسبقا فلا ضرورة لرسمها ، انا لا اقرر مسبقا اللوحة او المرحلة ، وهذا ينسحب على مرحلة « الشخص » والتي يتحول الى مرحلة « الرؤوس » في التسعينات ، ومعالجة الرأس بحجوم كبيرة ثم مرحلة « الطبيعة الصامتة » ، ما افعله الان « معالجة الطبيعة الصامتة » ثم اقرر مسبقا .

● الا ترى معي بانك في مرحلتك الحالية « الطبيعة الصامتة » - قد اعطيت لهذه الصلعة - الحياء والمصامين اسي اعطيتها للوحه ؟

— هذا صحيح فقد استبدلت عنصر الوجه بعناصر الطبيعة الصامتة وقد بدأ ذلك منذ العام ١٩٨١ ، الا ان هذه التجربة لم تصل الى مداها ، لم اسهلها بعد كما في مرحلة « الرؤوس » ، ومازلت اعمل واحشى الا تصل هذه المضامين الى النقص ، الا انني استطعت ان اؤكد ان علاقتي مع الطبيعة الصامتة « طاولة - ناعحة - الخ » ، علاقه حيائية ، هي عناصر تعيش معي ، وقد اعطيتها بعدها الانساني لا مظهرها الخارجي الا ان المشكلة كما قلت لك سابقا تكمن في محاولة المنفي التعامل مع التصوير بمفهوم الادب ، وبالنسبة لمعالجي الجديد اراها عملية تصعب ، فكرة الانعزاب نفسها كانت وما تزال عبر مختلف المراحل محتوى عملي .

● اخيرا لماذا تصور ملامح وجهك في اسرؤوس التي ترسمها ؟

— لس هناك من فوارق بين ما يحزنه الرسام كموضوع لعمله ، ناعحة او وجه او كأس او منظر ، وقد كان إنتعالي من الشخص الكامن في اللوحة الى الوجه الذي يرسم بعضه في سطح « ٦ امار مربعة » انتعالا عضويا تدريجيا ، واخذ الوجه الشكل الترابي الحسي الذي هو بصورة اخرى دلالة على الالتصاق الواضح بالارض والوطن وقد اصبح هذا الوجه المنفذ الكبير الذي استقطبت به مع الوقت التعبير دون السقوط في الدلالات الادبية .

اختياري لوجهي كان لتوضيح الفكره وابعاد المشاهد عن البحث عن شخصية معينة في الوجه ، بل لتأكيد شمولية الشكل الانساني ، ثم اصبح هذا الوجه « منظرا وجهيا » لتضاريس الوطن - ان صح التعبير .



# مدخل إلى تاريخ الفن

## أسس تاريخ الفن

ترجمة: رضا حسني  
عن كتاب الفن عبر العصور

ان الزمن الذي صنع فيه العمل الفني له صلة كلية بالطريقة التي يبدو فيها ، اي ( بالاسلوب ) الذي صنع فيه ، وبمعنى آخر ، ان اسلوب عمل فني ما ، هو وظيفة ( الفترة التاريخية ) التي صنعته ، وتبدأ عملية كتابة ( تاريخ الفن ) عندما نبدأ بتصنيف أعمال العمارة والنحت والتصوير في مجموعات اسلوبية ، تعتمد على ما فيها من تشابه ، و ( فرضية ) أن الأعمال الفنية المصنوعة في زمان واحد ، ومكان واحد تحمل بالطبع ملامح اسلوبية مشتركة ، هي ( فرضية ) أساسية ، وكل علم تاريخي يفترض أن الأحداث تستمد خصائصها من الزمن الذي حدث فيه ، وربما من رجاله العظام الذين هم أنفسهم نتاج الفترة الزمنية ، وبالتالي يمكننا الكلام عن العصر البركلي وعصر العقل ، ولمعرفة معنى العمل الفني ، ولمعرفته كما هو وعليه يتطلب منا معرفة الزمن الذي وجد فيه ، وهنا يتبادر الى ذهننا الاسئلة التالية :

— ألا يكفي العمل الفني كونه لا يزال قائما ، أمامنا ، مستمرا عبر الأزمنة الماضية ، وبفضل هذه الاستمرارية ألا يعني ذلك أن العمل الفني مستقلا بالزمن ؟ اليس بإمكان العمل الفني مخاطبة البشر في كل الأزمنة ، طالما ... هو مستمر في الوجود ؟! . ان كلمة ( يخاطب ) هي مفتاح الجواب على ذلك ، وقد يتكلم العمل الفني حقا ، ولكن ما هي اللغة التي يتكلمها .. وماذا يقول لنا ؟ ! يمكن للفن أن يتجاوز كونه شكلا من أشكال التواصل ولكنه بالتأكيد هو واحد منها . وان وظيفة ( تاريخ الفن ) أن يتعلم لغات عصوره المختلفة ، المتجسدة

ان الهدف من دراسة ( تاريخ الفن ) هو الإدراك الواعي للفن والتمتع به ، مهما اختلفت أمكنته وأزمته ، واليد التي صنعته ، وان مصطلحا [ تاريخ ] و [ فن ] ، في أغلب الأحيان لا يتجاوزان العالم الأكاديمي ، ويميل الناس الى التفكير بالتاريخ على أنه [ سجل ] و [ تفسير ] للأحداث الانسانية الزائلة ، السياسي منها خاصة ، وبالفن على أنه شيء مائل أمام العين يمكن لمسه ... الشيء الذي لا ينطبق على الأحداث الانسانية الزائلة التي تصنع التاريخ ، وفي الواقع ان العمل الفني المرئي والملموس هو نوع من ( الحدث المتواصل ) قد صنع في زمان ومكان معينين ، ومن قبل أشخاص معينين ، رغم أننا لا نعرف دوما ، وبالدقة ، متى وأين ومن الذي صنعه ، انه نتاج الماضي ، ولكنه يواصل البقاء في الحاضر مجتازا مسافات الماضي الطويلة فشارلمان ، الذي مات منذ الاف السنين ، لازالت كنيسته قائمة في [ آخن ] .





اليقونة فلاديمير الروسية

في تاريخ الفن ، كما في العلوم ، وفي الدراسات التاريخية الأخرى ، نخطو بعيدا في معرفة الشيء حال القيام بتصنيفه ، وعلى هذا النحو يشبه علماء التاريخ بالرحالة المجربون الذين يتعلمون التمييز بين الأساليب المختلفة للأماكن المختلفة ، ويعرف مثل هؤلاء الرحالة ، أن على الإنسان ، ألا يتوقع رؤية أسلوب الحياة ( ذاته ) الذي يراه في الريفييرا ، فكلما توسعت خبرتهم تتوسع قدرة التمييز عندهم ، ويتوسع إدراكهم للفروق المميزة ، مثلهم مثل مؤرخو الفن الذين هم على معرفة بعدد عظيم من الأعمال الفنية الباقية ، فهم ليسوا على معرفة تاريخية بها فقط ، ويقلدونها كما تظهر عليه الآن ، وكما يدرك الرحالة الذين جابوا العالم ... كم يضيف الموقع مجالا وسحرا لمدينة ما ، كذلك طلاب الفن ، الذين يرون الأعمال الفنية في بعدها التاريخي ، والذين تتولد عندهم القناعة بأن معنى ونوعية ومجال عمل فني ، ما هو إلا وظيفة العصر الذي صنعه .

في الآثار الباقية ، وبإمكاننا الافتراض بأن فناني كل عصر ، قد عبروا في أعمالهم عن معنى ما ، يكون واضحا لهم وللآخرين ، وبإستطاعة الإنسان استخلاص هذا المعنى عن طريق وضع عمل فني معين في علاقته مع أعمال فنية أخرى ، من نفس الفترة الزمنية ، ومن الأعمال المصنفة على هذا النحو ضمن مجموعات ، ويمكن استخلاص مجموعة من المعاني والأشكال في نفس الوقت ، وبذلك نكون قد حددنا الأسلوب الخاص بهذه الأعمال ضمن مجموعات الأعمال الفنية المرتبة وفقا لتسلسلها الزمني ، والتي تحمل ملامح أسلوبية مشتركة ، ونجد أن الأعمال الفنية الأولى والأخيرة ، قد تحمل اختلافات أسلوبية أيضا ، وهنا يلجأ مؤرخو الفن إلى اعتبار هذه الظاهرة ، تعكس نوعا من الارتقاء بالأسلوب يطلقون عليه اسم [ التطور ] .

وقبل أن يكون بإمكاننا أن نستخلص تطورا أسلوبيا ما في الأعمال الفنية ، من الضروري التأكد من أن سياق الترتيب الزمني الموضوع فيه صحيحا ، وأن كل أثر فني قد تم وضعه في تاريخه الصحيح ، ودون ذلك تغدو عملية ترتيب التاريخ الفني ، ووضوحه عملية مستحيلة ، ومن أجل هذا فإن [ عملية الترتيب الزمني ] ميزان القياس الزمن التاريخي ، هي أداة أساسية وبدونها لا يمكن كتابة تاريخ ( الأسلوب ) ، بل تغدو مجرد ركام مشوش من الآثار ، يتعذر تصنيفها في مجموعات ، ويستحيل وضعها ضمن أي سياق من التغير .

وتعكس قائمة محتويات هذا البحث ، ما هو أساسي من السلاسل الزمنية ، وما هو فرعي ، موضوع في نظام ( ترتيب زمني ) ومتضمنة في السياق التاريخي الذي يشمل سياق الأساليب الفنية . وقبل حلول القرن الثامن عشر لم يكن ( تاريخ الفن ) فعليا ، سوى تقرير غير مترابط عن حياة الفنانين وأعمالهم ، أما الآن فإننا ننظر إليه كسجل للتغيرات الدينامية للأساليب ، داخل سياق الزمن وسجل لمعلمي الفن الكبار ؟

ورغم أن المرأ قد يتكلم عن التغير في تاريخ الفن ، فإن الأعمال الفنية نفسها لا تتغير ، بل هي تقاوم ما تتعرض له من عوامل البلى والتلف ، ولكن الحقيقة هي أن الأعمال الفنية تبدو من فترة لآخرى ... مختلفة ، ويقودنا هذا إلى الاستنتاج بأن هناك شيئا ما ... يتغير ، وهذا الشيء الذي يتغير لا يمكن أن يكون سوى وجهات النظر في علاقتها مع معنى الحياة ومعنى الفن ، لأن علم التاريخ الحديث قد تأثر بقدر كبير بفلسفات التغير والتطور الحديثة ، ولعطيات العلوم البيولوجية ، ومحتوم على تاريخنا الفني الحديث ، أن يستمر حسا من الاستمرارية ، يسهل عليه تفسير التغيرات الفنية التاريخية .



ولكن ، يتبادر الى ذهننا السؤال التالي :

— « هل هناك من علاقة بين وضع العمل الفني ، المرئي والملموس والمائل امامنا في الحاضر ، في مكانه ، في التاريخ ، وبين عملية تذوقه والاستمتاع به ؟ ! إضافة الى ذلك ، ليست المعرفة التاريخية بعمل فني هي شيء مختلف عن العملية المباشرة لتذوقه ... الآن ؟ يكمن الجواب على ذلك ، في واقع ان المتذوق غير المثقف مهما كان مخلصا ، سيتناول العمل الفني بالمعطيات الجمالية لزمه هو ، — وليس بالمعطيات الجمالية لزمان العمل الفني ذاته ، وبالتالي فان هذه المعطيات ستكون اقرب الى الاحكام المسبقة ، وينجم عنها ان تذوق العمل الفني ، مهما كان حقيقيا سيكون قائما على اسباب خاطئة ، فاقدا لحس التمييز والتبصر ... ، مما يجعله ينظر الى مجموعات من الاعمال الفنية ، دون امكان لتمييز المعنى والنوعية الخاصين لكل منها ، وعلى هذا النحو ، وبما ان المراد من العمل الفني هو جمهور معين ، في زمان ومكان معينين ، فان غرضه خاص ايضا ، وهو يدخل بالضرورة في معناه .

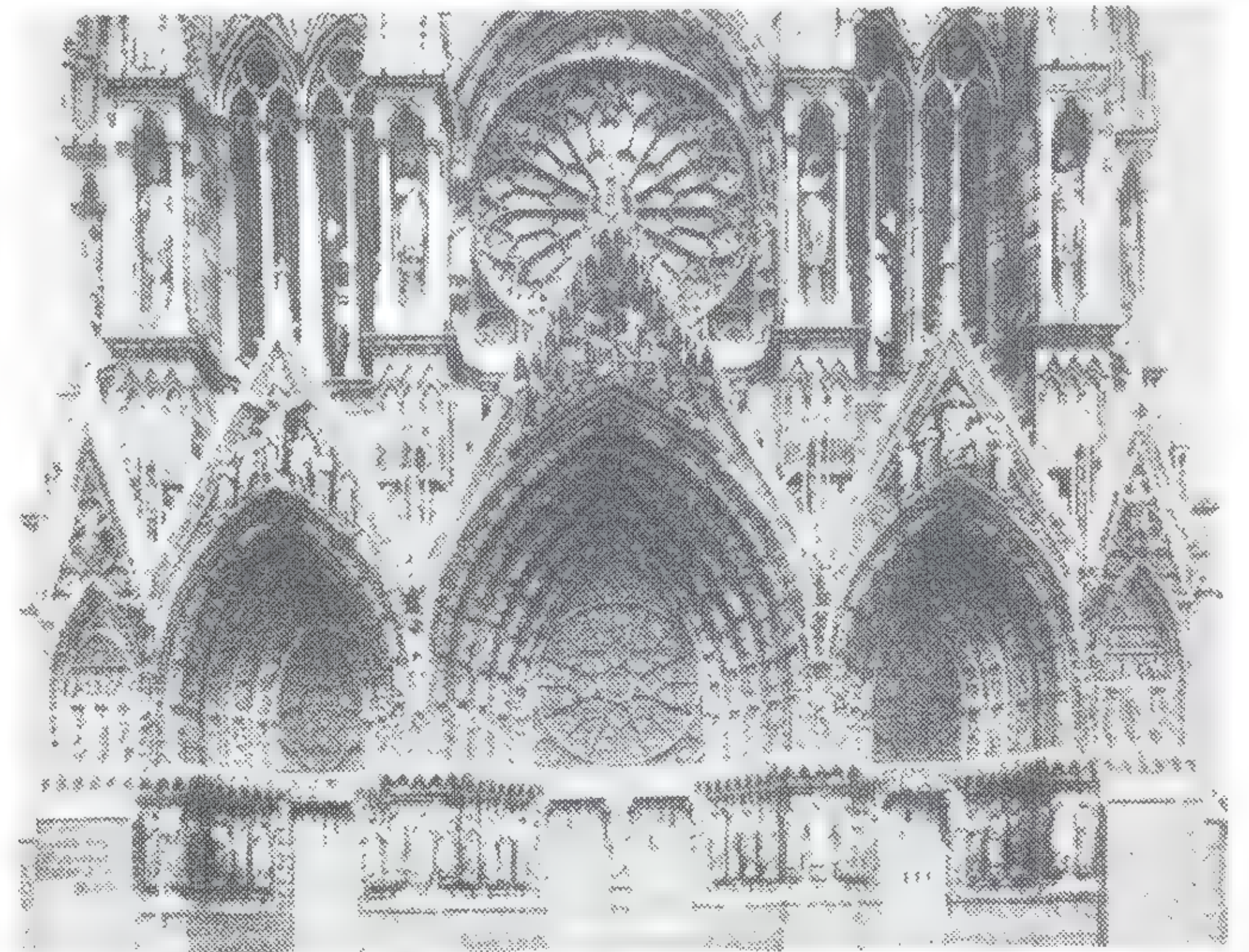
والمثل على ذلك ، ايقونة ( فلاديمير ) ، الروسية البيزنطية ، التي تشكل نموذجا لعمل فني ، لم يكن غرضه ان يكون جميلا ، بقدر ما يكون موضوعا دينيا مقدسا له قدرة السحر ، فقد اعتبرت هذه الايقونة بالذات — من بين مجموعة أخرى — هي التي انقذت مدينة ( فلاديمير ) من جيوش تيمورلنك الغازية ، ومدينة ( قازان ) من غزوات التتار ، وكل روسيا من البولونيين في القرن السابع عشر ، وقد يعجبنا في هذه الصورة جمال الخط وجمال الشكل واللون والتعبير ، وما فيها من صنعة ، ولكن ما لم نكن على إدراك ومعرفة بوظيفتها التاريخية الخاصة ، كصورة لها عمل السحر

فاننا نكون قاصرين عن فهمها ، إذ بإمكاننا الاعجاب بأعمال فنية مختلفة ، وبدون تمييز بين فروعها الخاصة وعلى هذا النحو سيكون تذوقنا ومحاکماتنا للعمل الفني ناقصين ، ما دامت ... أكثر طرقنا الأساسية في تصنيف العمل الفني قائمة على عنصر الزمان ، ففي العديد من العهود يسود ( عنصر المكان ) ويلعب دورا حاسما في عملية التصنيف فالفن القوطي مثلا ، قد يكون له في أقاليم مختلفة عددا كبيرا من التنويعات ، فأسلوب العمارة القوطية الفرنسية ، يختلف على نحو يلفت النظر عن كلا الطرازين الايطالي والانكليزي .

فتاريخ الفن على هذا النحو ، يهتم بانتشار اسلوب ما من الاساليب الفنية من مكانه الاصلي ، فالمكان الاصلي للطراز وزمانه يعينان بعدا آخر لصورة الآثار الفنية في سياق التطور الاسلوبي ، اما الفنان ذاته فانه يشكل — بالطبع — بعدا ثالثا في تاريخ الفن ، فكما لاحظنا سابقا ان التواريخ المبكرة لم تكن — قبل ورود المفاهيم الحديثة للاسلوب والتطور الاسلوبي — إلا سير حياة الفنانين ، وبكل بساطة لا زالت سيرة حياة الفنان كبعد واحد من ابعاد تاريخ الفن هامة ، إذ نستطيع من خلالها تلمس التطور الاسلوبي ، داخل مهنة الفنان ، ونستطيع ان نتعلم الكثير من الروايات التاريخية المعاصرة للفنان ، ومن وثائق كفقد التكليف التي اسندت للفنانين ، وإن كتابات الفنان النظرية الخاصة وما خلفه من كتابات ادبية ، كل ذلك له اهمية في عملية شرح اعمال الفنانين ، رغم عدم وجود شرح واحد كامل ، يستنفذ المعنى في الاعمال الفنية ، اما علاقات الفنانين بمن سبقهم ، وبمن عاصروهم وبمن اتى بعدهم من الفنانين ، فيمكن شرحها في مصطلحات مثل مفهوم ( التأثير ) و ( المدرسة ) ، ومن الأرجح ان الفنانين قد خضعوا لتأثير معلمهم وتأثروا بزملائهم الذين يعملون معهم — الى قدر ما — بالاسلوب ذاته ، في المكان والزمان ذاته ، نشير الى مثل هذه المجموعات من الفنانين باسم ( مدرسة فنية ) ، حيث لا نعني من ذلك ( اكااديمية ) بل تصنيف الاسلوب زمان ومكان معينين ، وبالتالي يمكننا الكلام عن المدرسة الهولندية للقرن السابع عشر ، وعن مدارس فرعية لها ، مثل مدرسة هارلم واوترشت وليفدن .

### الايقونة

وهكذا نكون قد استعملنا مقولات الزمان والمكان ، وسجل الفنان والتأثيرات والمدارس من أجل تكوين صورة عن التطور الاسلوبي ، وهناك نوع آخر من التصنيفات ، وهذا هو مفتاح آخر للاعمال الفنية وهو



الفن القوطي - كاتدرائية ركي



يستعملها الفنان هي واقع الفن ، فان التقنية هي الاسلوب الفردي لمنح هذا الواقع ... شكلا .  
إن الشكل والتقنية والمادة على علاقة متبادلة فيما بينها ، كما يظهر من المقارنة بين تمثال ( أبولو ) الاولمبي ، او ( سائق العربات ) من دلفي البرونزي ، فصيغة تمثال ( أبولو ) بسطوح مستوية رحبة تعكس الطريقة التي استخدمها الفنان كي يعطي الحجر شكلا ، والتي توجهها خصائص المادة الصلبة ، والاداة المستخدمة الا وهي الازميل .

أما العمل الآخر فان دقة التفاصيل ، وتجمد طيات الثياب البارز ، تعكس الخصائص المتجسدة في القالب المعدني ، وفي كل الاحوال فان المادة المستعملة يمكن أن تخضع الى أكثر من طريقة في المعالجة ، فتقنية ( لامبروك ) في تمثاله ( الشاب الجالس ) البرونزي على سبيل المثال ، تتناقض على نحو ملفت للنظر ، مع تمثال ( المفكر ) لرودان ، لان السطوح عند ( لامبروك ) ناعمة ومتدفقة وهادئة ، بينما هي عند ( رودان ) قاسية ومتكسرة ومتعرجة ، وهنا ليست مادة البرونز هي التي تحدد الشكل ، بل إن الاختلاف في الغرض عند الفنانين ، والاختلاف في التقنية الشخصية المستخدمة ... هو الذي يحدده .



تمثال المفكر لرودان

مصطلح ( الايقنة ) ويعني دراسة مادة موضوع العمل الفني ، وما يحمل من رمزية ، وهذه الطريقة لتناول العمل الفني تصنف الاعمال الفنية والالتحفية على أساس موضوعاتها الا على أساس شكلها ، وتبدو عملية تطور الموضوع هي محور هذه الدراسة النقدية .  
إن الدراسات الخاصة ، بالايقنة ، لها وظيفة مساعدة في عملية التحليل الاسلوبي ، لما لها من أهمية بالغة في تتبع التأثيرات وتعيين تواريخ الاصل وامكنتها .

### السياق التاريخي

إن السياق التاريخي هو مصدر آخر واسع لمعرفة العمل الفني ، وهو يكمن خارج نطاق الفن ذاته ، ولكنه يتقاطع معه ، انه البيئة التاريخية العامة والاقتصادية والسياسية والاجتماعية العلمية والتقنية ، والخلفية الثقافية ، التي تترافق وتؤثر بشكل حاسم في الاحداث التاريخية الفنية ، فسقوط ( روما ) ومجيء المسيحية وغزوات البرابرة ، كان لها التأثير الكبير على التغيرات الاسلوبية للعمارة والنحت ، والتصوير في القرون الاولى من حقبتنا التاريخية ، وانتصار العلم والتقنية له اثره الكبير في تحويل تراث عصر النهضة باتجاه ( الفن الحديث ) في عصرنا الراهن .

### العمل الفني

إن العمل الفني هو شيء يمكن إدراكه بالحواس بقدر ما هو حدث تاريخي ، ولوصفه وتحليله نستخدم مقولات ومصطلحات اصبحت - على وجه التقريب - مقاييسا معترفا بها ، ولا يمكن فهم ( تاريخ الفن ) بدونها .

### الشكل

يشير هذا المصطلح الى الشكل الذي يأخذه العمل الفني مهما اختلف نوعه ، وذلك في العمل الفني المصنوع من قبل الانسان ، إنه شكل التعبير الذي يأخذه المحتوى ، من اجل خلق اشكال ، والصنع عمل فني ينبغي على الفنان - بالطبع - أن يعطي شكلا للمواد بواسطة ( الادوات ) ، لان لكل مادة من المواد ، ولكل اداة من الادوات ، او معالجة متاحة للفنان ، إمكاناتها الخاصة ومحدوديتها ... في نفس الوقت ، واختيار الاكثر ملاءمة فيها للفرض المطلوب ، يشكل جزءا من فاعلية الفنان الابداعية ، ونطلق على العملية التقنية التي يستعملها الفنان والطريقة المميزة والشخصية التي يعالج بها اسم ( التقنية ) . فاذا كانت المادة التي



تصبح الكتلة هي الجسم والكثافة وثقل المادة في الفراغ ، ومع ذلك فلا حاجة لان تكون الكتلة صلبة لانها قد تكون الشكل الخارجي لفراغ محصور ، إذ يمكن أن تكون هرا ، وهو بالاصل بناءا صلبا ، أو عبارة عن الواجهة الخارجية لكنيسة ( أيا صوفيا ) ، الذي هو عبارة عن وعاء يحصر فراغا ضخما ، إن الحجم عبارة عن فراغ تم تنظيمه وتقسيمه أو حصره بكتلة صلبة ، فقد يكون عبارة عن فراغات داخلية لبناء ما أو فواصل فراغية بين كتل هذا البناء ، أو فراغات بين كتل قطعة من النحت أو الخزف أو المفروشات . تحدد الكتلة والحجم الاشكال الخارجية والداخلية لعمل فني ، أي أشكال المادة التي يتألف منها هذا العمل ، أو أشكال الفراغات الموجودة مباشرة حول المادة والتي تتداخل معها .

لنأخذ مثلا على ذلك تمثال لامبروك ( الشاب الجالس ) ، فالحجوم التعبيرية التي تحصرها الكتل المتناغمة لجسد التمثال ، وساقيه ، تلعب دورا هاما في شكل التصميم المفتوح لقطعة النحت هذه ، وغياها في تمثال ( رودان ) يخلق التصميم المفتوح ، ويجعله كتلة متراصة ثقيلة وموصدة ، رغم أن التمثالين يعبران عن مزاج نفسي واحد ، ألا وهو الانكفاء النفسي الداخلي ، وإن هذه الاشكال المفتوح منها والمغلق التي ظهرت خلال تاريخ الفن توضح العلاقة الوثيقة بين الكتلة والفراغ الذي يحيط بها ويتداخل معها .

وبالاضافة الى ( الكتلة ) و ( الفراغ ) يشكل الخط Line أكثر المصطلحات الفنية صعوبة على الفهم وأكثرها أهمية ، فالخط في مجال العلم والفن يمكن فهمه على انه مسير النقطة التي تتحرك في فراغ ، أو عبارة عن الاثر الذي تتركه الحركة ، وباعتبار ان الاتجاهات التي يمكن ان تتخذها الحركات لا نهائية ، كذلك النوعية التي يتخذها تتفاير على نحو هائل ، وكل منا يعرف تمام المعرفة ، الاستجابات النفسية المرتبطة باتجاه الذي يتخذه الخط ، فالخط الشاقولي يعتبر خطا فاعلا Active ، بينما الخط الافقي فيعتبر خطا منفعلا Passive ويوحى الخط المائل بالحركة والقوة وعدم التوازن وهكذا .

لقد اعتبر الفنان ( هوغارث ) أن الخط المنحني هو خط الجمال ، وترتبط استجابتنا النفسية للخط بحسنا الجمالي ، فقد يكون الخط رقيقا جدا ، ودقيقا جدا كسلك معدني يوحى باحساس من الرقة ، كما في رسم البول كليه ( الآلة المفردة ) ، وقد تتفاير نوعيته في الرسم الواحد ما بين الحماكة والرقة ، وقد تتعرج فيه الضربات أو تتكسر ناقلا إلينا احساسا بالفعالية والقوة أو بالاهتياج الغاضب ، أو قد يكون خطا ناعما متموجا ، لكنه متينا كالذي نراه في رسم ( المستحاثات ) فانه ينقل إلينا احساسا بالراحة وبالحيسية ، أن الخط



لامبروك : رجل جالس

## الفراغ

نتيجة لخبرتنا الفنية ، ... الفراغ هو الذي يحوي كتل الاعمال الفنية ، والمقيد بحدود ، أو بدون حدود ، وتحليل الاعمال الفنية نعتبر ( الفراغ ) على انه العنصر المحدد الرئيسي للتنظيم التعبيري والجمالي في العمل الفني ، وهو يتأثر به في الوقت ذاته ، ويزودنا فن ( العمارة ) بأكثر الامثلة شيوعا في الاستخدام الفعلي للفراغ ، بينما يتجه فن التصوير الى الإيهام به عند رسم صورة ، الإيهام بالابعاد الثلاثة التي تتحرك ضمن سطح ذي بعدين .

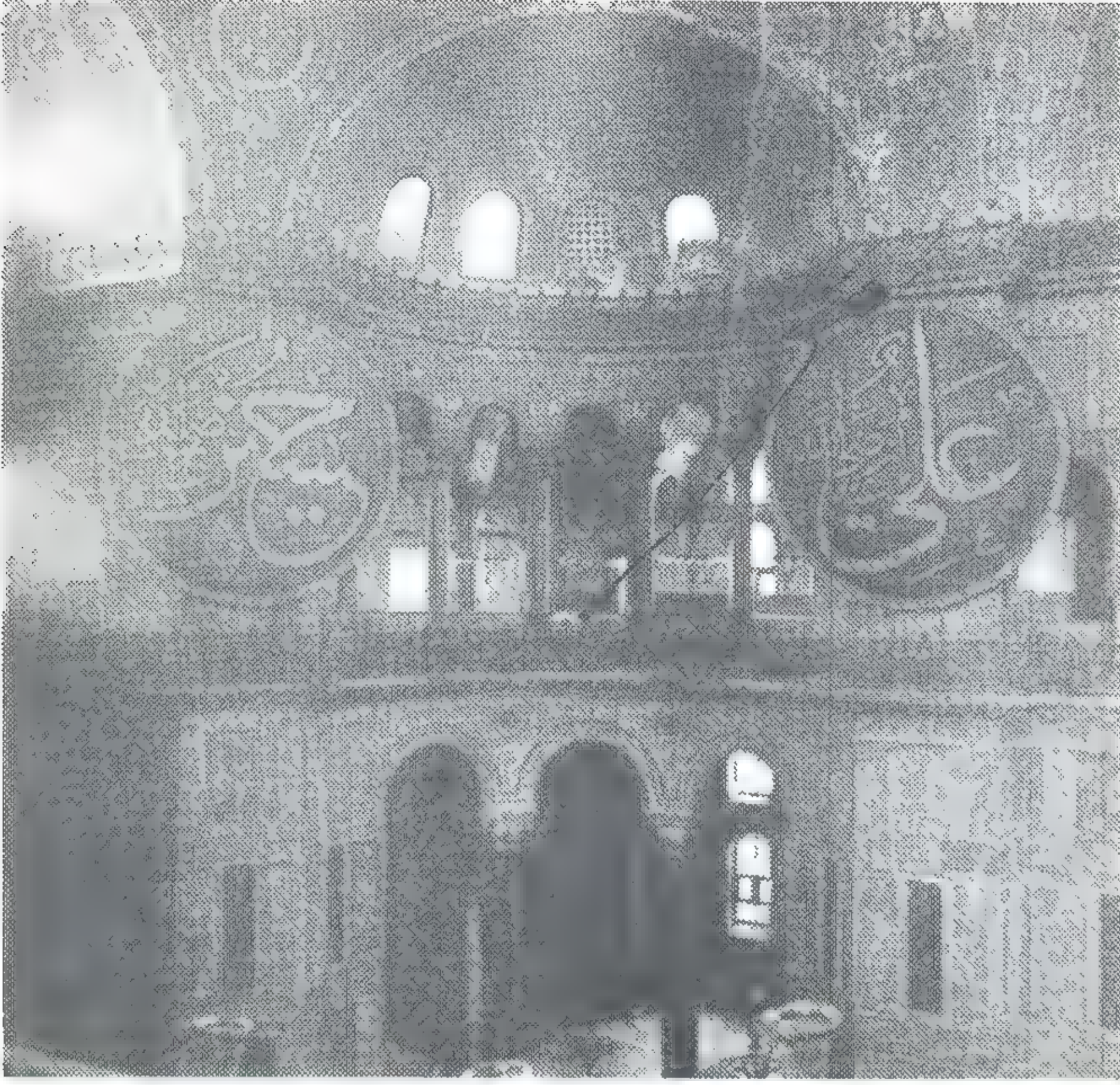
## المساحة والسطح

انهما المصطلحان اللذان يصيفان فراغ محدد ذي بعدين ، أي طول وعرض ، ويشيران عموما الى سطح ما « Plane » كصفحة الورق التي نكتب عليها ، أو كالعناصر الهندسية مثل الدائرة والمربع والمثلث ، وكذلك المساحة التي يمكن وصفها أيضا بمصطلح المساحة الهندسية ، وهي في الغالب عبارة عن سطح مستو محدد أو مقيد بحدود ، وحين عمد ( برنيني ) الى تقيد السطح المستوي أمام كنيسة ( القديس بطرس ) بأعمدة وأقواس ، فهو قد أوجد ( مساحة محددة ) .

## حجم - كتلة

مصطلحان يختلفان عن السطح المستوي Plane وعن المساحة المحددة Area فهما يضيفان فراغا له أبعاده الثلاثة ( طول وعرض والارتفاع ) ، وفي العمارة والنحت ،





اياصوفيا - جامع اياصوفيا

## التناسب

يبحث هذا المصطلح في علاقات أجزاء العمل الفني ببلغة المقياس ، وخبرة التناسب هي شيء معروف لنا جميعا ، فنحن نميز بالحال ، أثناء رؤيتنا لوجه أو جسد انساني ما فيه من تجاوز للنسب ، عندما يكون الأنف على سبيل المثال - عريضا جدا ، أو الساقين قصيرتين جدا بالنسبة للجسد ، أو الاحساس الغريزي بالتناسب الموجود عندنا يقودنا مباشرة الى النظر الى ما هو خارج التناسب لشيء قبيح مثير للضحك ، ان التناسب الموضوع في شكل صيغة هو عبارة عن العلاقة الرياضية لحجم جزء من الاجزاء مع الاجزاء الاخرى داخل العمل الفني ، ولعلاقة هذا الجزء بالاجزاء الاخرى بكليتها ، والشيء الذي يتطلب استعمال قاسم مشترك ينطبق على مختلف أجزاء اللوحة ، ان أحدث الدراسات التحليلية للوحة ( العشاء الاخير ) اظهرت ان العناصر الرئيسية لهذه اللوحة من حيث التناسب هي نفسها الموجودة في مقياس علم توافق الاصوات في الموسيقى ( التناغم ) .

عشر ( ليوناردو دافنشي ) على التناسب في كل مكان ، ليس في الارقام فقط بل في الاصوات والاوزان والفواصل الزمنية ايضا ، وفي كل قوة فعالة في الوجود ، ان اليونان القدماء الذين اعتقدوا بان الجمال هو التناسب الصحيح بحثوا عن قانون او ( قاعدة ) للتناسب ليس في الموسيقى فقط ، بل في الجسم الانساني ، فقانون ( بواكليت ) الشهير الذي عبر عنه تمثال ( دوريفوروس ) بقي لفترة طويلة هو التناسب الصحيح .

الذي يرسم الاشكال يحتوي ويحوى دائما بالحجم وبالكتلة ، ففي رسم ( بيكاسو ) يظهر كخط متميز بلون غامق على أرضية الورق القاتمة اللون ، ولكن يبدو الخط في بعض الاحيان كحضور مسيطر بحدود صلبة عن طريق زيادة التضاد اللوني في المساحة أو حتى عندما تتناغم التدرجات اللونية على نحو هادئ ، كما في الشكل المركزي للوحة ( بوتيتشيللي ) المسماة ( ولادة فينوس ) ، وعندما يستخدم الخط كعنصر تنظم حوله الاشكال ... يعرف باسم ( المحور ) Axis ، وليس من الضروري ان يكون الخط المحوري واضحا ، وقد يكون هناك أكثر من خط محوري واحد ( مع وجود خط محوري مسيطر في العادة ) وكما في رسم مخطط مدينة ، فان الخطوط المحورية الاتجاهية في المجمعات المعمارية معروفة لنا ، فهي تظهر أيضا في كل الفنون الاخرى ، وإن مخطط ( قصر فرساي ) وحدائقه مثلا ممتازا على استخدام المحور في العمارة ذات المقاييس الواسعة ، وكذلك فالمحور الشاقولي أو الافقي أو المائل ، هو عنصر تكويني هام في فن التصوير الزيتي .

## المنظور

لا يختلف المنظور ، كطريقة لتنظيم الاشكال في فراغ ما على سطح ذي بعدين ، عن المحور ، ومع ذلك فاننا نستعمل المنظور بشكل رئيسي لخلق إيهام بالعمق ، أو بالفراغ على سطح ذي بعدين ( طول ، عرض ) ، والمنظور الذي يعتمد نقطة فرار واحدة ، مفهوم غربي وجد في عصر النهضة الايطالي ، وهو تنظيم منهجي للفراغ التصويري ، في مصطلح النقطة الواحدة ، أي النقطة التي تميل الخطوط للالتقاء فيها ( نقطة الفرار ) والتي تحدد تنامي حجوم الاشكال المتراجعة ضمن المسافة الفراغية .

وقد ابتكر فنانون عصر النهضة والباروك قطعاً فنية رائعة في الإيهام عن طريق المنظور ، ففي لوحة ( ليوناردو دافنشي ) الشهيرة ( العشاء الاخير ) على سبيل المثال عولجت خطوط المنظور ، بحيث تظهر فراغ الصورة داخل القاعة التي على جدرانها تظهر رسوم الاشخاص خالقة الوهم عند المشاهد ، بأن فراغ الصورة وفراغ القاعة متواصلان ، ومع ذلك يجب ألا ننسى بأن منظور عصر النهضة هو طريقة ( أسلوب ) من أساليب متنوعة في وصف العمق داخل العمل الفني ، فقد استعمل اليونان والرومان أساليب أخرى في المنظور وكذلك الشرق ، إن بعض هذه الأساليب من المنظور لى جانب أسلوب عصر النهضة لا تزال مستعملة حتى الآن ، ومع ذلك ليس هناك صيغة لتمثيل ما نراه في الواقع على سطح اللوحة ، محددة بشكل مطلق ونهائي .



ولكن علينا الا ننسى بأن مفهوم التناسب يختلف من زمن لآخر ، ومن ثقافة لأخرى ، وان من الفنانين من استعمل « تشويه التناسب » من آن لآخر ، على نحو متعمد ، وان ادراك طلاب الفنون لهذه الفروق يشكل جزءا من عملهم أثناء محاولاتهم فهم العالم الواسع للاشكال . تعتمد علاقات التناسب في أغلب الاحيان على ( وحدة قياس ) أي على بعد يمكن تجزئته او مضاعفة اجزاء العمل الفني عليه ، فقد تكون وحدة القياس هذه قطر عامود او ارتفاع جسم انساني ، وهي على كل وحدة هي وحدة قياس تجريدية ، وان المخطط النموذجي الشهير للقرن التاسع عشر هو مخطط ( دير القديس سان بول ) ، الذي اتخذ قاعدة قياسية له الرقم ( ٢٥ ) قدم بحيث يمكن مضاعفة كل اجزاء البناء او تقسيمها عليه .

### المقياس

يشير هذا المصطلح ، الى العلاقات القياسية لاجزاء عمل ما الى كليته او الى موقعه ، ولكن ضمن مصطلحات ملائمة للاستعمال الوظيفي ، فالمنزل المعد للسكن الخاص لا يحتاج الى الارتفاع ارتفاع بناء المكاتب ،



دراسة بالعلم تظهر الكتلة الصلبة وعلاقتها بالمنراخ

ومنزل الفيل في حديقة الحيوان ليس بحجم بيت الدجاج او العكس ، وان هذا الاحساس بالقياس ضروري جدا ، لبناء الشكل في كل انواع الفنون ، وتتخذ في أغلب الاحيان بـ وان لم يكن دائما - صورة الانسان مقياسا .

### الضوء

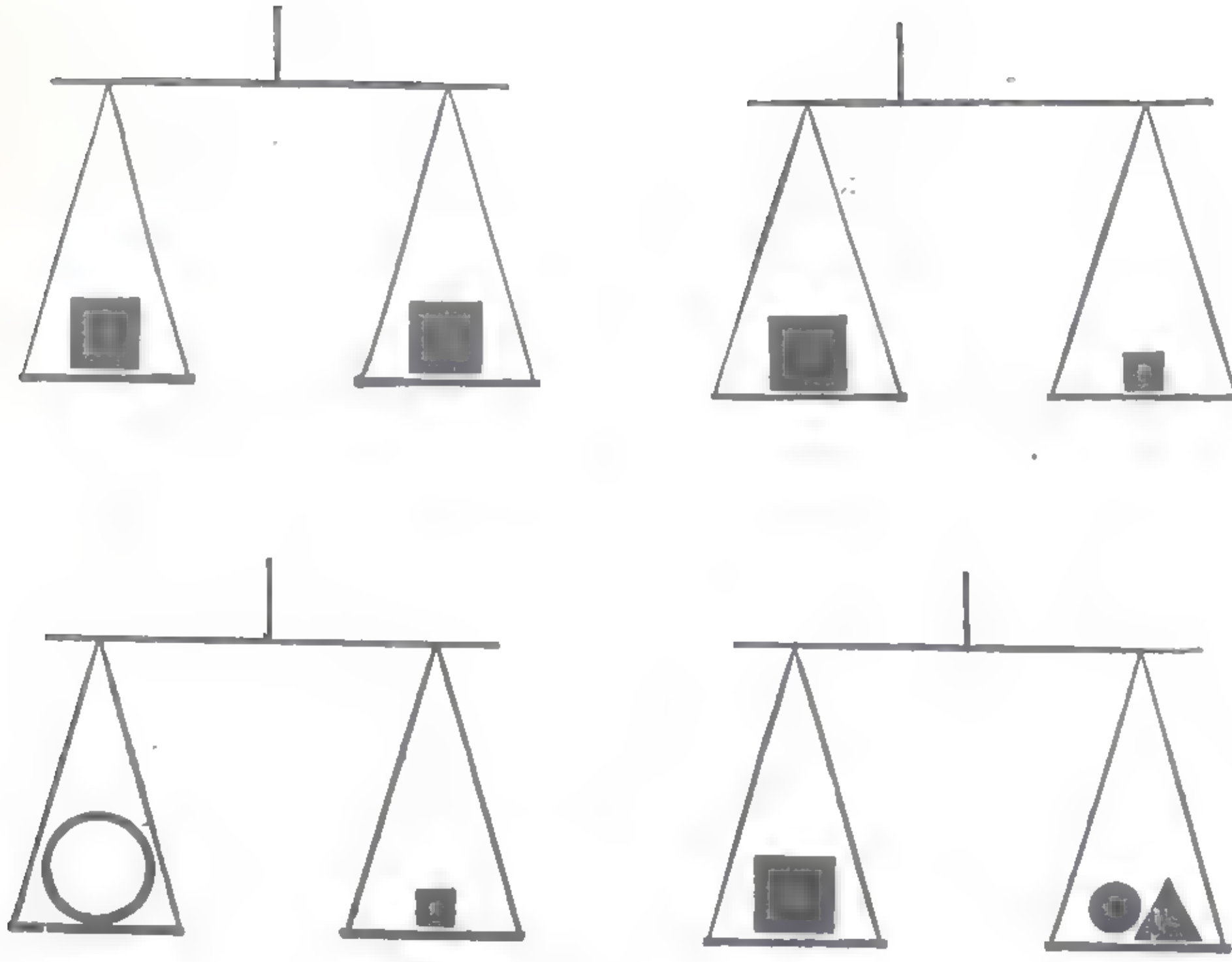
يبرز الشكل الذي بدانا به قائمة المفاهيم الاساسية ، بواسطة الضوء ، أولا بأول ، وان وظيفة الضوء منتشرة الى حد بعيد في عالم الطبيعة للدرجة التي يبدو لنا منها كمسلمة بديهية ، وقليلون الذين يدركون التنوعات الهائلة التي يسبغها الضوء وحده ، الضوء الطبيعي ام الاصطناعي ، على بيئاتنا الاكثر الفة لنا كضوء النهار يتغير - مثلا - من ساعة لأخرى ، ومن فصل لآخر ، وقليلون هم ايضا الذين يدركون المدى الذي يؤثر فيه الضوء على الشكل والكشف عنه ، ومن الفنانين القلة الذين عرفوا وظيفة الضوء ، الفنان الفرنسي ( مونييه ) الذي رسم انعكاساته في ( بركة الزنبق والماء الابيض ) ، وفقا لتغيراتها الفصلية ، وفي مجموعة أخرى من اللوحات ايضا ، يفوق عددها العشرين لواجهة كنيسة ( روان ) كاشفا بذلك عن الناحية المتغيرة فيه من الضحى حتى حمرة الأفق عند غروب الشمس وفي فصول مختلفة ، ان أهمية الضوء في ادراك الشكل كأهمية المادة التي يصنع الشكل منها .

### القيمة

ان القيمة هي وظيفة الضوء ، وتشير في فن التصوير كما في الفنون الغرافية الأخرى الى درجة اللون أو الى كمية الضوء التي يعكسها سطح ما ( أو التي تبدو منعكسة على هذا السطح ) ، ان القيمة هي خبرة ذاتية فالعامود الموجود في وسط الصورة هو ذو ( قيمة ) موحدة تماما ، ومع ذلك يلتقي العامود مع المساحة المعتمة ويبدو أكثر خفة ، وحيث يلتقي مع المساحة الفاتحة يبدو أكثر قتامة ، ان القيمة هي أساس ما نطلق عليه اسم ( المعتم - المضيء ) وهذه الكلمة تعني تدرجات اللون من الفاتح الى القاتم من أجل الإيحاء بتجسيم الشيء أو الضوء الذي يعكسه السطح ذو الأبعاد الثلاثة ، كما يمكن ان نرى في المعالجة الرائعة التي استعملها ( ليوناردو ) في لوحة ( المذراء والقديسة آن ) .

علينا - اذن - التمييز أثناء تحليلنا للضوء في عالم الفن ، فالضوء الطبيعي او ضوء الشمس اما أن يكون وحدة كاملة ، او أن يكون مركبا جمعيا ، بينما يكون





بعض مفاهيم التوازن المتناظر



لوحة تبين قدرة على تقدير كتل مكعبة ومخروطية بالخط

### لمس السطح

ان نوعية السطح ، خشن او قاسر او طري او ملتصق او قاتم هي التي يكشف عنها الضوء نطلق عليها اسم لمس السطح ( Texture ) ويقدم لنا هذا اللمس نوعية السطح وملامسه او نسيجه ، واتسمح الوسائط والتقنيات المتنوعة بخلق تنوع كبير في هذا المجال ، قد يحاكي الفنان فيه نسيج سطح المواد التي يصورها كما في لوحة ( طبيعة صامتة ) للفنان (سيزان) او قد يخلق هو ذاته نوعيات مختلفة من لمس السطح على نحو كافي مستخدما موادا اخرى غير نسيج سطح اللوحة الاصلية كما فعل ( بيكاسو ) في لوحته ( طبيعة صامتة مع كراسي ) .

الضوء الذي يستخدمه المصور في اللوحة الزيتية ضوءا مختزلا ، ينعكس من اصباغ اللون ومن الاشياء المرسومة ، بينما الضوء الطبيعي عبارة عن موجه كاملة الاطوال الموجية التي تشكل الطيف المرئي ، والذي يمكن تفكيكه وتجزئته الى الالوان الافرادية التي تشكل الشريط الطيفي ، اجريت تجارب حديثة باشعة الاليزر - اي تضخيم الضوء بواسطة الانبعاث المستثار للطاقة الاشعاعية - فكانت النتيجة هي الحصول على لون يتوهج بشدة وتوهج يفوق التصديق ، وكانت تلك فاتحة الطريق لامكانات في تركيب اللون لم يشك فيها الى الآن ، ان قوة ومجال اللون الحاصل عن هذه الطريقة ، بقوة ومدى الشمس ذاتها ، رغم المسافة الضخمة الفاصلة بيننا .

ورغم ان جماليات اللون هي بشكل واسع من اختصاصات الفنان وانه بواسطة التجريب والممارسة الشديدين يمكن فهمها واختبارها ، رغم ذلك فان بعض جوانب اللون قابلة للتحليل - حقا - وللتصنيف المنهجي ، وان صبغات اللون وصبغيات الجسم الانساني ايضا تنتج الوانها الافرادية بعكسها شريحة من الطيف ، وامتصاصها للبقية ، وخاصة اللون الاخضر على سبيل المثال تطرح او تمتص كل الضوء في الطيف عدا الذي نراه كضوء اخضر ، والذي ينعكس نحو العين ، اما في حالة الضوء ( النافذ ) لا المنعكس فان المادة الملونة - كما في الزجاج الملون ، تحجز او تحجب كل الاطوال الموجية ، للطيف عدا الاطوال الموجية للون الذي نراه ، وعلى هذا الاساس ومن الناحية النظرية فان مزيجا من الاصباغ يضم كل الوان الطيف ، سوف يطرح كل الضوء ، اي سيكون هذا المزيج اسود اللون ، ولكن بالحقيقة لا ينتج هذا اللون من هذا المزيج من الاصبغة ، بل نرى لونا رماديا غامقا . يتخذ اللون اسمه من ( صبغته ) ، هناك الاحمر والازرق والاصفر ، رغم ان الوان الطيف تندمج فيما بينها ، فان الفنانين الذين يدركون مظهرها متميزا الواحد عن الآخر ، مما يوفر لهم ذلك باعنا على تنوع وسائل عرض علاقات اللون ، وهناك متغيران اساسيان في اللون هما : « الكم المرئي للضوء المنعكس » ، و « النقاوة اللونية » لهذا اللون .

ومصطلحات هذه المتغيرات هي : القيمة Value والدرجة الضوئية للون Tonality للتعبير عن الكم المرئي للضوء المنعكس ، والتلوين Chromatic والمقام Saturation والشدة Intensity للتعبير عن نقاء هذا اللون .



## اللوحة والاطار

من وظائف الاطار انه يعمل على تحييد العمل عن الوسط المحيط به وابرازه كشيء مستقل ، لكنه من طرف آخر يقوم بربطه مع ما يحيطه ، فاذا كان طرازه يتناسب مع طابع ونظام المظهر الداخلي للبناء يكون بذلك قد اضى الكلية ، وتجدر الاشارة الى ان لون الاطار وغنى عناصره الزخرفية تؤثر بشكل كبير على مظهر اللوحة ، وهذا ما يقود الى ضرورة وجود وحدة خالصة بين اللوحة والاطار ، حيث يؤدي الاطار دورا غير رئيسي طبعا ... ولكنه ضروري .

يرى تاريخ الفن ان العلاقة بين اللوحة والاطار . تغيرت باستمرار ، كما تغيرت اساليب الفن نفسها ، وان منحى تطور التصوير الحجري كان معقدا بدءا من تمخضات المرحلة الانتقالية قبيل عصر النهضة ، فهذه المرحلة جسدت سعي الفنانين في تجاوز فروض الايقونة التي كانت مسيطرة خلال القرون الوسطى ، فابان القرن الخامس عشر تقريبا ولدت اللوحة بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، ومعها ظهر الاطار على الرغم من انه ظل في البدء متأثرا بتقاليد المرحلة السابقة ، فكان ومغلفا بالدنتيلا وقوطي الزخارف .

ان الاطارات الاولى لم تتعارض كليا مع اللوحة كما انها لم تتميز عنها ، فالخلفية ذات اللون الذهبي في الايقونة الروسية القديمة او البيزنطية انتقلت الى الاطار ، حتى ان التصوير كان في بعض الاحيان يتناول عليه . وفيما بعد اخذت الحدود الفاصلة بين اللوحة والاطار بالتوضيح ، وكذكرى للماضي احتفظ الاطار باللون الذهبي الذي اختفى نهائيا من الخلفية والذي كان يعني في الايقونة الملكوت السماوي ، واصبح فيما بعد ينظر الى هذا اللون بشكل شرطي وكصفة مكلمة للاطار ، وتقاليد الاطار المذهب بقيت طويلا حتى وصلت الى ايامنا الحاضرة على الرغم من ان منشأه ودواعيه نسيت تماما .

بقلم : تورتيجين  
ترجمة : فيروز هزي

« اللوحة والاطار » غالبا ما ترد هاتان الكلمتان معا على هذا النحو ، وقلما يصادقنا العكس : « الاطار واللوحة » ، من المؤكد ان الامر لا يقف عند توضع الكلمات .. فلقد تعودنا رؤية الاعمال التصويرية ضمن اطار ، اكان ذلك بسيطا او غنيا بزخارفه ، مذهبا او ملونا بلون آخر يتجاوب مع الدرجة اللونية العامة (لتون العام ) في اللوحة ، وتعود تقاليد اللوحة المؤطرة الى زمن بعيد ، وعلى مدى الزمن تغيرت اشكال الاطار ، الا ان العلاقة بينه وبين اللوحة كانت دائما حية وخلقة ، وعلى ارتباط وثيق بالعادات الفنية ومكانة الفن في المجتمع .

ان الاطار جزء هام وضروري من التكوين ، فهو ينهي العمل ، ويتوجه ، ويسبغ عليه الوحدة ، وله اشكال عديدة ، فاما ان يكون على مستوى واحد من العمل ، او مدرجا تعلوه زخارف نافرة ذات عناصر نحتية او معمارية ، وغالبا ما يصادفنا الاطار ذو الشكل المربع ، وقلما وجدناه دائريا او بيضويا .





وقعة - سعيد تحسين

في وجود العمق والمنظور ، وهذه الطريقة استعملت بمهارة في الفن الهولندي خلال القرن السابع عشر ، حيث أثر الهولنديون اللون الدكن للاطر مع كثافة الاجزاء الصغيرة .

وفي القرن السابع عشر حين ساد فن الباروك تعاضل جانب البهاء والرواق في التصوير لدرجة تسمح بالاشارة الى ظهور الاستعراضية ، وكان لا بد للاطر ان يعكس هذه التطورات بطريقته الخاصة ، فأصبح يزين بالنقوش النحتية الغنية ، وكانت العجايز تشكل صفائر ورود ، أو ثمارا متنوعة ، أو مجرد محاور ، وفي الفترة التي ساد بها أسلوب (الروكوكو) حيث قيمت بشكل خاص زخرفية البناء ، أصبحت اطارات اللوحات تصبغ بدرجات لونية مختلفة بما يتناسب مع اللون العام لرداهات القصور ، علاوة على أن سمات الاطار ازدادت تعقيدا ، وتعدى الامر الى أن التطعيمات النافرة للاطر كانت تحجب احيانا اجزاءا من اللوحة ، كما أن الاطار أصبح ينتمي الى مكونات المظهر الداخلي أكثر منه الى اللوحة .

ونتيجة التغيرات الجوهرية التي أتى بها القرن التاسع عشر وخصوصا على صعيد المعارض التي أخذت فعاليتها بالتعاظم ، أدى هذا الى التزيين الغالي الكلفة والمعقد بأن واحد للاطر بقصد لفت انتباه المشاهد وإبراز العمل بين لجة الاعمال الاخرى ، فثمة

واخيرا عندما امتلك الاطار الاستقلالية المعروفة أخذت أشكاله بالتنوع ، ففي عصر النهضة انتشرت النماذج المكونة من عناصر معمارية ( أعمدة - تيجان - اقواس - افاريز - عقد ) ، وأصبحت تشبه بزخارفها شرفات القصور ، وربما يرجع ذلك الى الاعتقاد بان التصوير هو نظرة مثبة الى العالم عبر النافذة ، وهذه الاطارات الغنية بزخارفها الاحتفالية كانت تصنع وفق مخطط الفنان في محترفات خاصة أو بأيدي مساعديه العاملين في مرسومه ، وهذا اضافة الى نموذج آخر حظي بالانتشار ويذكر باطار المرأة ، وذلك أنهم قارنوا التصوير بالمرآة التي تعكس الواقع ، ولتعزيز هذه المقارنة لجأوا الى تصنيع الاطار ليس من الخشب والجص فقط ، بل تعدى ذلك الى المواد والخامات الثمينة من الفضة والعاج والصدف الخ ... فكلية الاطار الغالية كانت تتجاوب مع القيمة المادية العالية للتصوير وتؤكد عليه .

ومع تطور المنظور الهوائي في التصوير حيث تعاضل دور تأثير المحاكاة الدقيقة للواقع ، أدى هذا الى حدوث تغير في الواجهة الجانبية ( البروفيل ) للاطر ، فقد أصبحت أكثر تعقيدا ودقة ، وصارت تبني على شكل صف من التدرجات الصغيرة التي تنتهي الى اللوحة ، ومن الواضح أنها كانت تهدف الى مساعدة المشاهد على تركيز نظره ضمن ابعاد اللوحة ، وتعزز من الانطباع





اللوحه والاطار - توفيق طارق

الفن التطبيقي ، وزين بروحية الاسلوب الحديث ، هذا ومن الغريب في الامر ان تعظم اهمية العناصر الزخرفية في التصوير فرضت اطرار خاصة أدت بدورها الى تحويل التصوير نفسه الى نتاج زخرفي بحت .

وفي مطلع القرن العشرين ظهرت بعض الاصوات الداعية الى رفض الاطار ، والتخلي عنه لما يضيفه من تجسيد مادي على العمل الفني ، وبالتالي يسلبه الصفة اللا محدودة ليصبح بعدها في حدود الطابع الدنيوي ، وكان ان قام فنانون مختلف الاتجاهات الطبيعية تحت تأثير هذه الدعوات بعرض اعمالهم دون اطار ، بيد ان هذه البدعة أدت الى ان اللوحة فقدت معناها المعروف بالمعنى الضيق بهذه الكلمة ، وأصبحت تشبه «مساحات» و «دراسات» تغيب عنها وضوح الفكرة .

ان مسألة تنظيم وظيفة الاطار التي ترسخت عبر زمن طويل لهو ضروري في وقتنا الراهن ، وان كان ثمة خمول لدى الفنانين المعاصرين بما يتعلق في تزيين اطرار لوحاتهم ، وخاصة في الاوانة الاخيرة ، الا اننا نلاحظ من جديد بروز الاهتمام المتزايد في هذا المجال ، فالبعض لا يقتصر على صبغها بدرجات لونية مختلفة بل اخذ يطعمها بالكتابات ، كما يلاحظ ان النحاتين ابتدعوا بمساعدة المصورين اطرار غنية ، والان وان كانت تغيب المعالجة الواحدة للاطار ، الا انها أصبحت متناسبة مع فردية الفنان وابداعه ، ليس هذا بالقليل .

«الاطار واللوحه» هذا موضوع لا ينحصر في حدود اهتمام مؤرخي الفن فقط ، فهو موضوع حيوي وعصري وعلى قدر كاف من الاهمية بالنسبة لكل فنان ولتجربة الحركة الفنية الحديثة .

لوحات اطلق عليها ( القياس المكتبي ) كانت تنفذ خصيصا لتزيين حجرات هاوي الفن المنحدر من الطبقات الوسطى ، وتزين باطار يتناسب مع روحية مفروشات ذلك العصر ( الاطرار والمفروشات كانت نصنع في ورشة واحدة ) ، وللمحافظة على سطح اللوحة من التلف لجأوا الى تغطيتها بالزجاج .

وخلال هذه الفترة اعتبر العديد من الفنانين والنقاد ان الاطار هو اهم مكونات اللوحة على الاطلاق وحتى الفن نفسه ، ومثال على ذلك اقوال ديلاكروا ومانيه [ الاطار هو اهم مكونات التكوين في التصوير ] اما الناقد ( زيمبير ) ذهب الى القول [ الاطار هو اهم اشكال الفن ] ، والطريف في الامر ان شكل الاطار نفذ في ذلك الوقت الى الادب ، ولجأ الكتاب والشعراء الى استعماله في روايات ( بلزاك ) غالبا ما تصادفنا فكرة تفضي الى المكان الذي يصفه الاديب والذي تدور به الاحداث «ضمن اطار» ، و [ تيوفيل غوته ] يصف بدهشة منظرا ويتحسر لافتقاد الاطار لتعليقه على الجدار .

ومع الوقت أصبح النمط القديم للاطار لا يفي بغرضه لدى بعض الفنانين ، وبشكل خاص لونه الداكن الميت ، ولذا قام الانطباعيون بصبغ اطرار لوحاتهم بدرجات من الاصفر الفاتح او البنفسجي والوردي بحيث تكون منسجمة مع اللوانهم المشرقة ، فجورج سورا ، احد فناني الانطباعية ، وصل الى حد رسم الاطار مباشرة بلون الزرق داكن على قماش لوحته ، اما في نهاية القرن الماضي فقد جرى استعمال الخشب بلونه الطبيعي وفي حالات اخرى الصقوا الجلد عليه او صنعوه من المعدن ، وبدءا من هذه المرحلة صار الاطار يعتبر نتاجا



# انقر

ترجمة: فريد جحا  
عن موسوعة يونيفرسال

## مقدمة

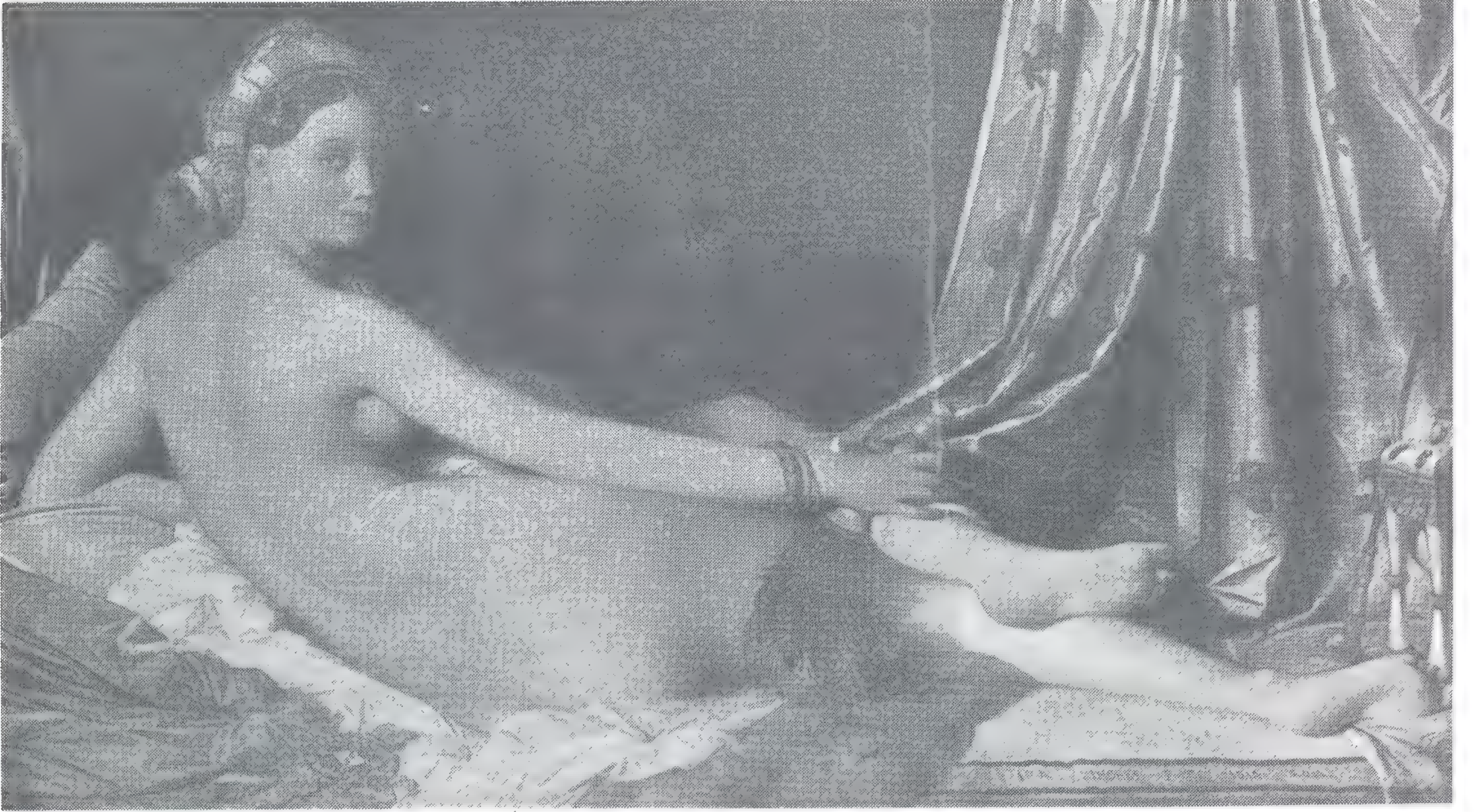
على الرغم من انه قد نودي به منافسا او صنوا لرافائيل ، وهو حسب اعتقاد كاستانياري [ مسيح الكلاسيكية ] فانه قد ظهر ، رغما عنه ، واحدا من باعثي الرومانسية والواقعية وروادهما في فرنسا ، وكان بولير ، قد لاحظ ، قبل ذلك ، في عام ١٨٥٥ في تقريره عن المعرض العالمي [ ان السيد انقر يفرض نفسه على سكان هذا العالم بواسطة حب مفخم ، اما المنحرفون والضجرون ، والاف العقول الرهيفة الباحثة دوما عن الامور الجديدة ، وحتى الحديثة جدا ، فانه يلذ لهم ويسحرهم بالفرابة ] ، وعندما نعتة تيوفيل سيلفيستر [ بالصيني التائه في شوارع اثينا ] كرهه المعجبون بالفنان دافيد ، الذين كانوا يرونه [ قوطيا ] و [ متصنعا ] ، بينما دافع عنه الرومانسيون ، الا انه تعرض بعد عدة سنوات ، لسخرية شامفلوري والاخوين غونكور ، المنافحين عن المدرسة الجديدة ، وبينما كان بعضهم يرى فيه مؤسس المذهب الاتباعي ، يرى اخرون انه قد ترك في الفن الحديث [ اثرا محتوما ] . ومع ذلك ، فان ( ثورو ) يقر في عام ( ١٨٤٢ ) بانه من اوائل معلمي هذا العصر ولاينفك ( غوتبيه ) يدافع عنه ، ويستعيد ، مورييس دونيس ، في اوائل القرن العشرين ، تأثيره على الرمزية والفن الجديد ، ومنذ ذلك الوقت استطاع مؤرخو الفن تأكيد دوره في تطور الفن الحديث .

جائزة روما

والد ( جان اوغيسست دومينيك انقر ) في مونتوبان ، واخذ عن والده المزخرف ( ١٧٥٥ - ١٨١٤ ) دروس الرسم الاولى ، قبل ان ينتسب وهو صغير السن ، في عام ١٧٩١ ، الى اكاديمية تولوز حيث تتلمذ على يد

الاساتذة ( روك ديريان ) وعلى النحات ( فيفيان ) ، ولقد كان عليه ، بعد ان غدا تلميذ الرسام الشهير ( دافيد ) بدءا من عام ١٧٩٧ ، ان يعيد في عام ١٨٠٠ رسم بعض الاعمال الشهيرة ، وهكذا رسم العديد من صور الشخصيات من بينها [ رسم السيد بيرتان المحفوظة في متحف اللوفر ، ثم انصبت عليه الطلبات الرسمية ، ويذكر من بين ما طلب منه تزيين احد سقوف قصر اللوفر ] ، الذي اختار من اجله تقديم موضوع ( تمجيد هوميروس ) ، وكان يحلم في الوقت نفسه بتشكيل عظيم ، فعمل سبعة اعوام في رسم [ الشهيد سان سامفوريان - المنفذ في كاتدرائية اوتون ] ، الا ان هذا العمل غدا بعد عرضه في صالة عرض عام ١٨٣٤ ، موضوع احكام عدائية غريبة ، اما وقد اصيب بخيبة امل ، فانه قبل منصب مدير ( ادارة ميديتشي ) الذي شغله من سنة ( ١٨٣٥ ) الى سنة ( ١٨٤١ ) ، مكرسا نفسه في هذه الفترة للتعليم ولقد كان من بين تلاميذه فريدين الذي حصل على جائزة روما الكبرى ، ويذكر من بينهم ( هـ . فلاندران ، ور . بلاز ) .





فينوس - انفر

وهكذا نجح [ انفر ] بشكل اجود ، عندما عبر بالرسم عن الذاتي والجوهري في التشكيل ، لذلك ظهرت لوحاته الاخيرة [ فينوس الانادومية ١٨٤٨ ، موجودة بمتحف شانتى - والعذراء في القربان ، ١٨٥٤ ، موجودة بمتحف اللوفر - والحمام التركي ١٨٦٢ ، موجودة بمتحف اللوفر ] - ظهرت هذه اللوحات اعمالا نموذجية له بعد اتقانه التصوير ، الا ان جمال اللعب بالحركات والخطوط المعقدة كان اكثر ظهورا في لوحة [ المسيح وسط الاطباء ١٨٦٢ ، متحف مونتبان ] التي بقيت في حالتها التخطيطية الاولى .

(( الاسلوب هو الطبيعة ))

وتحتوي دفاتر مخطوطاته العشرة [ المحفوظة في متحف مونتبان ، وفي مجموعة خاصة ] على ملاحظات اخذت بعناية في المتاحف ، وعلى نقل لنصوص لهوميروس وعلى مأس اغريقية ، وحياة كل من رافائيل وهنري الرابع ، وهي وثائق ومصادر ، اعانت الفنان في اختيار تشكيلات رسومه ، وفي معالجة الموضوع المأخوذ ، فعندما كان يستقر رايه على موضوع ما ، فانه يعالج مجموعة متنوعة من الرسوم والتخطيطات والمحاولات [ يحتفظ متحف مونتبان بمئات من تشكيلاتها ] ، قبل ان يشرع في التنفيذ الفعلي الذي ينتهي منه بسرعة ، ثم يأخذ ، مرة ثانية ، بعضا من تشكيلاته هذه : وهكذا

ولقد كرس نفسه في هذه السنوات للرسم خاصة ، كما تشهد على ذلك رسوم اصدقائه ليست ، وغوند ، وباغانيني ) ، الا ان عمله ( مرض انطوخوس ، عام ١٨٤٠ محفوظ في متحف شانتى ) قد شغله ، او حتى ارهقه اذا ما صدقنا رسائله الى صديقه ( كاتو ) ، او شهادة تلميذه ( هنري ليهمان ) ، الذي ترك اليه امر اتمام نقل ثان للوحة ( شيروبيني ، وربة الفن ) .

وعاد الى باريس في عام ١٨٤١ ، بعد ان انتهت مدة ادارته لادارة ( ميديتشي ) لينال حماية ( الدوق دورليان ) الذي رسم صورته ( موجودة ضمن مجموعة المونسنيور الكونت دوباري ) ، ثم تلقى بعد وفاة راعيه المفاجئة ، طلب تزيين زجاجيات كنيسة ( سيدة الرحمة ) التذكارية في باريس ، ورسم سبعة عشر نموذجا تمثل فضائل الاسرة المالكة والقديسين شفعاؤها ، ثم انشا في عام ١٨٤٤ ، لكنيسة القديس لويس دو درو ، وهي ملك اخر لاسرة اورليان [ ثمانية نماذج فنية اخرى ، وطلب اليه ، في عام ١٨٣٩ ، الدوق دوليونييس ، رسم لوحات قصر ( دامبير ) الجدارية ، الا انه لم يبدأ العمل الا في عام ١٨٤٢ ، بعد ان اختار تمثيل موضوعي ( عصر الذهب ، وعصر الحديد ) ، الا انه كان عليه ان يترك في عام ١٨٤٨ ، التزيين الذي بداه - [ وهكذا بقيت لوحة عصر الذهب غير مكتملة ، اما الاخرى ، عصر الحديد ، فتكاد تكون مخططة ] .





الحمام - أنقر

عبدل بعد عشرين سنة لوحة ( اوديب وابو الهول ) باضافة رجل الى يمين الصورة ، وتنبا ، من اجل نقل للوحة ( تمجيد هوميروس ) المتأخر ، بالفاء بضعة وجوه من بينها شكسبير مثلا ، ان اهتمام هذا الفنان القليل الخيال ( والصابر الشكاك ، كما يرى الناقد شامفلوري ) نحو الواقعية ، الذي يدفعه الى ان يبقى امينا للنموذج في رسومه ، قد قاده الى استيحاء اعمال الاساتذة القدامى عندما كان يباشر التصوير التاريخي . ولقد حل ( دانييل تيرنوا ) في اثناء دراسته اسلوب أنقر ،

وبشكل صحيح ، كيفية تشكيلات [ مثل تمجيد هوميروس ، وامنية لويس الثالث عشر ، او الحمام التركي ] التي كانت تركيبا من وجوه مستعارة من هنا وهناك ، ويضيف تيرنوا أنه ، بواسطة هذا العمل العتيق فقط ، وهذا البحث عن نماذج العصور القديمة ، وعصر النهضة الجميلة ، قد استطاع ان يصل الى اسلوب التشكيل التاريخي العظيم ، والواقع ان أنقر ، انطلاقا من نتاجه المتأمل ، وباللغة نفسها التي تضم التفكير والتقنية ، قد خلق فنا شخصيا متميزا ودائما ،

ومن هنا وصف المجد ، هذا الذي اعطاه اياه المحامون عن عقيدة الفنان ( دافيد ) الاكاديمية ، والنقاد الحادو الذهن ، من امثال تيوفيل غوتيه . ففي ذلك الوقت كان فنه يفاجئهم ، هذا الفن الذي كان يعرف بالخط ( خط رافائيل ) المعاد النظر فيه ، والمصحح والمزاد عليه ) كما كان الهجاؤون يقولون - : [ وكان يعرف ايضا بغياب اللون . . فليس هناك لون رمادي . الا اللون الرمادي ، وأنقر نبه ] ، كذلك كانوا يدينون بعضا من تجاسرات التشكيل لديه ، وكانوا اخيرا يلومونه ( لماذا لا يلومون معاصريه كذلك ؟ ) ، ولانه كان يكره الحقيقة التشريحية ( لوحتا جوير وتيسيه ، ومحظية الحريم الكبرى ) ، وحقيقة المنظور (استشهاد القديس سامفوريان ) ، ان ما كان يشغل أنقر في الواقع ، هو الوصول الى الاسلوب ، فلقد كتب الى راؤول روستيب قائلا : [ الاسلوب هو الطبيعة ] ، وشارحا على هذه الصورة معني جماليته العميق ، فنتاجه متطور ، الا انه واقعي ، فلقد سجل ( ر . روزا مبلوم ) الاغراء الذي كان يمارسه أنقر على الظاهرات البصرية ، ولعبة المرايا او الانعكاسات على السطوح المصقولة ،

وكان لديه اهتمام بترميم ( اللون المحلي ) بحيث يمنح تصوير التاريخ اتقانا لا نظير له ، ولا يقارن باعادة ترميم التاريخ المزعوم للعصر ، فلوحة ( فينوس الجريح ) التي رسمها والموجودة ( في مدينة بال ) تذكر بتشكيل حقل من المنحوتات ، ولوحة ( روميلوس فاتح اكرون ) ،

تذكر بافريز قديم ، بينما تستدعي لوحته ( باولو وفرانشيسكا - متحف أنقر ) ، من الذهن النممة ، ولوحته ( امنية لويس الثالث عشر ) تذكر بفن ( فيليب الشامبيني ) . فهو في هذه الرسوم - وهي في الواقع التصوير التاريخي لمجتمع العصر - يفرض على كل نموذج يمر منها تحت عينه اتقانا يكاد يكون تاما [ كما يقول بودلير : ان لوحاته الاحاطة [ سماء العاصفة في رسم سيد كارنيه وهي رسم رومانسي ] ، والبزة [ ثوب السيدة موانسيه الفخم المزهر ذو الالوان الفاقعة ] ، والوضع [ حركة السيدة هوسونفيل الحالة ] تميز النموذج اكثر او اقل مما تميز تعبير الوجه ، وزجاجيات كنيسة سيدة الرحمة بباريس ، وكنيسة مدينة درو تظهر تعبيرا عن الجانب الاكثر شجاعة في الفن الانفري ، فالشخصيات التي تشبه عن قرب شخصيات القرن التاسع عشر ( لوحة لويس فيليب واسرته ) ، مجمدة فيها مفهوم جمالي ينتسب الى عصر آخر : وهكذا تحقق الانصهار الاكثر احياء بالحقيقة الواقعة والمثال الخيالي .



لقد كانوا ، على الأقل ، مائتين ، ينبغي أن نعد بينهم بالاضافة الى امارى دوفال ( ١٨٠٦ - ١٨٨٥ ) الذي خلف لنا كتاب مذكرات بعنوان ( محترف آنفر ) ، يوليوس زيلكر ( ١٨٠٤ - ١٨٥٦ ) مصمم قبة كنيسة المادلين في عام ١٨٣٨ ) ، وفيكتور موتيس ( ١٨٠٩ - ١٨٩٧ ) ؛ وهنري ليهمان ( ١٨١٤ - ١٨٨٢ ) ، وبير اوغست بيشون ( ١٨٠٥ - ١٩٠٠ ) ، وتيودور شاسيريو ( ١٨١٩ - ١٨٥٦ ) الذي كان آنفريا في شبابه ، ثم تحمس فيما بعد للفن دولاكروا ، اما الفريق الاكثر تماسكا وانسجاما فهو جماعة فناني مدينة ليون ، الاخوان فلاندران [ هيبوليت ١٨٠٩ - ١٨٦٤ وبول ١٨١١ - ١٩٠٢ ] ، اللذان اجتذبهما التصوير التزييني فصورا في باريس مجموعات سان سيفاران وسان جيرمان دوبري ، والويس فيكتور اورسيل ( ١٧٩٥ - ١٨٥٠ ) ، وبول شونوفار ( ١٨٠٧ - ١٨٩٧ ) الذي بقي مشروعة لتزيين البانتيون رسوما تحضيرية على الورق المقوى ( موجودة في متحف ليون ) ؛ وهناك اخيرا لويس جانغو ( ١٨٤٤ - ١٨٩٢ ) ، مصور لوحة ( تنمة قصيدة الروح - المحفوظة بمتحف ليون ) . ومن المثير للاهتمام أن نذكر أن فنانيين اجانب قد تابعوا أيضا دروس آنفر :

السويسريين ( ستورالر ، وبارتلمي ، وجسيل ) ، والالمانيين ( شارل مولر وليبنتز ) ، والهنغاري ( امريخ روث ) ؛ ولقد أشار مؤخرا ( كارلو دي براافوا ) الى تأثير آنفر في توسكانا ، واذا دل هذا على شيء فعلى تأثير مدرسة كانت توجهاتها شبيهة بتلك التي خلفتها الحركات الناصرية (١) أو ما قبل الرافائيلية ، وتفسر الملاحظة الاخيرة تأثير آنفر ، إن فنه يتزامن ويتوافق مع التيار الجمالي الاوربي ، فلقد شبه ( روزا مبلوم ) بعض تشكيلاته بتلك التي صنعها ريشارد باروكس بونينكتون ( لوحة هنري الرابع وأولاده ) ، وويليام دايس ( لوحة باولو وفرانشيسكا ) واليون بينوفيل ( المحظية ) ، وجان ليون جيروم ( لوحة مولير يتناول العشاء مع لويس الرابع عشر ) .

ولقد أبرز بول سينياك دور دولاكروا - عدو آنفر التقليدي - في شرح تطور الرسم نحو التعبيرية الجديدة ، إلا أن علينا ألا ننسى أن ( ديفا ) و ( رونوار ) و ( بيكاسو ) وفناني مدرسة البوب قد أمتازوا بالاعجاب الذي حملوه للفنان الكبير ( آنفر ) .

(١) نسبة الى مدينة الناصرة .



امرأة رست بالمتلم - آنفر

#### تأثير معلم :

كان التأثير الذي تركه ( آنفر ) في عصره حاسما ، ويفسر ذلك بعدد التلاميذ الكبير الذين عملوا في محترفه ،



# تيسيانو

بقلم: ر. باولوشيفي  
ترجمة: ليلى خوري

## من البندقية النبيلة الى الاشراق الروماني او الامبراطوري :

ينحدر [ تيسيانو ] من أسرة عريقة ، من ( بيغادي كادور ) ، وجده ( الكونت فيسليو ) كان كاتباً و فقيهاً ، مارس القضاء وتقلب في عدة مناصب قضائية ، ولقبه ( كونت ) أفسح المجال أمام أساطير كثيرة عن حياته ، رزق بستة أطفال من بينهم ( غريغوري ) والد ( تيسيانو ) ، وحسب السجلات الخاصة بعائلة ( تيزينيلو ) فقد ولد عام ( ١٤٧٨ ) ، ولكن بموجب رسالة ( فيليب الثاني ) فان هذا التاريخ سابق لأوانه بعام واحد ، أما ( وولس ) و ( فاسان ) فقد حدا ولادته بين عامي ( ١٤٨٨ ) و ( ١٤٩٠ ) ، ويبدو لنا ان الرأي الاخير اكثر قبولاً ، وذلك حسب الدراسات التي تناولت أسلوبه الفني .

يقول ( وولس ) بأن والده أرسله الى ( البندقية ) في التاسعة من عمره ، ليعيش مع أخ له هناك ، وضعه في مرسم ( زوكاتو ) ثم في مرسم ( بيليني ) ، الذي كان يتقاسم المرسم مع والده ( جيوفاني ) .

وفي عام ( ١٥٠٨ ) نجد ( تيسيانو ) يرسم مع ( جيورجوني ) واجهة لمخزن في ( رياتو ) ، وبدأ في رسم لوحة جدارية لمدرسة ( سان انطوان ) في ( بادوا ) عام ( ١٥١١ ) ورفض دعوة لزيارة روما ليكون رساما للبلاط البابوي عام ( ١٥١٣ ) .

وفي نفس العام رسم لوحة ( المعركة ) لقاعة ( الشورى الكبرى ) في القصر الدوقي ، دون طلب اي اجر الا تكاليف نفقاته ، ورواتب مساعديه .

وارتبطت حياته بعلاقات عام ( ١٥١٦ ) مع عدة شخصيات منها ( الفونس الاول ) دوق ( فيرااري ) وعام ( ١٥٢٣ ) مع ( ماركيز مانتوا ) وتردد على ( مانتوا ) حيث تعرف على ( جول رومان ) ، وفي عام ( ١٥٢٥ ) تزوج من ( سيليسيا ) وعاش معها ، ورزق بولدين . صادق ( شارل كانت ) في ( بولونا ) ، اثناء اقامته فيها ( ١٥٢٩ - ١٥٣٠ ) ، وذلك بمناسبة تتويجه كونتا وفاروسا للأبيرون الذهبية ، وخصص له معاش ( ٣٠٠ ) دوقه .

بدأت العلاقات بين ( تيسيان ) وبين ( دوق أوربينو ) ، عام ( ١٥٣٢ ) ، في هذا العصر نمت الصداقة بين الرسام والمهندس « سانسو فينو » والشاعر ( أرتان ) .

في عام ( ١٥٣٩ ) تدخل ( أرتان ) لكي يقبل ( تيسيان ) برسم صورة شخصية للدوق .



عاد الى البندقية بعدها ليرسم ( لوحة الشهيد القديس لوران ) ، وفي كانون الاول عام ( ١٥٤٨ ) سافر الى ميلانو ليرسم صورة ( فيليب الثاني ) ، ودعوة أخرى الى ( أوغسبورغ ) من ( شارك كنت ) الذي اتفق على رسم لوحة في عام ( ١٥٥٠ ) ، وفي العام ذاته رسم لوحة لعائلة فيليب الثاني والموجودة الآن في ( البرادو ) . وفي عام ( ١٥٥١ ) عاد ( تيسيانو ) الى البندقية حيث أمضى فترة هناك وحيدا بعد وفاة ( آرتين ) عام ( ١٥٥٦ ) .

أما ( فيليب الثاني ) الذي سحر بأعمال ( تيسيانو ) ، والذي اهتم بكل أعماله الدينية والخرافية ، والذي أسماها ( قصائد ) ، وفي ٢٢ كانون الاول ورسالة موجهة للملك عدد اللوحات المرسله الى الامبراطور لتحصيل ثمنها .

وقام ( فازاري ) بزيارة لتيسيان حين زار البندقية عام ( ١٥٥٦ ) وتحدث عن حياته في كتابه الشهير . أما رسائل ( تيسيانو ) الموجهة الى ( فيليب الثاني ) فهي تعطينا فكرة عن حياته ، وعن أعماله الفنية التي رسمها والتي كان آخرها عام ( ١٥٧٦ ) . توفي تيسيانو بالطاعون عام ( ١٥٧٦ ) وأمر مجلس شيوخ المدينة أن تقام له جنازة احتفالية لا تقام الا للمعظماء .

### الايمان بانسجام العالم :

اكتسب ( تيسيانو ) شيئا من معلمه الاول ( زوكاتو ) . ولكن ما تعلمه من ( بيليني ) كان هو الاساس ، وهكذا بدأت الدعوات توجه اليه للتصوير الجداري ، مع ( جيورجوني ) ، وان التطور الذي حققه ( تيسيانو ) قد بدأ يتجدد حين بدأ يعجب بما كان ( جيورجوني ) يرسمه ، والذي تحرر اللون فيه وتعديل عن طريق ( النور الطبيعي ) ، وقد دلتنا أعمال تيسيانو الاولى على وضوح هذا التأثير عليه ، وأكد موهبته منذ البداية حين رسم صورة ( وجه ) وهو في بداية شبابه ، وخلال السنوات العشر الاولى رسم لوحة ( نبيل مع كتاب ) موجودة الآن في ( المتحف الوطني في واشنطن ) .

وقد قدم لنا عبر هاتين اللوحتين بحثا في تمييز الشخصية المرسومة ، وأدرك عبر هذا البحث المظهر الخلقي اضافة الى المظهر الجسدي ، وهكذا كشفت عن تعارض واضح مع الروح التأملية والمؤثرة عند ( جيورجوني ) ، والتي أثرت عليه مع ذلك ، وظهر رد الفعل هذا في لوحته الجدارية لمدرسة ( سان انطوان ) في ( بادوا ) عام ( ١٥١١ ) ، وأثناء ذلك .

قال الشاعر الالماني الشهير ( غوته ) عام ( ١٧٨٦ ) الحاضرين في هذه المدينة :



وجه - الفنان تيسيانو

ونفذ عام ( ١٥٤٣ ) الصورة الشخصية للبابا ( بولص الثالث ) ، وقد وصل الى ( روما ) ، واستقبل بحفاوة بالغة ، ولكن في ( الفاتيكان ) تلقى دعوة لزيارة ( ميكلانجلو ) ، بينما عين ( فازاري ) مرشدا له ، وزار الآثار والروائع الفنية ، وتحمس للفن الكلاسيكي ، لكنه جاء ليرسم لا لينقل رسوم غيره ، واعتبره الفنانون بأنه دخيل ، وقد نقد ( ميكلانجلو ) مستنكرا رسمه ، ولكن بعد أن قبل كمواطن ( روماني ) ، عاد ( تيسيان ) الى ( البندقية ) وقام بجولة للترفيه حيث نفذ صورة لوجه ابن البابا .

وبعد انتصار الامراء البروتستانت في معركة ( موبليغ ) عام ( ١٥٤٧ ) ، بدأت تبرز أهمية ( شارك كنت ) ، وتتأكد وقد ذهب ( تيسيان ) الى ( أوغسبورغ ) وبقي حتى عام ( ١٥٤٨ ) ، ونفذ فيها صورة لوجه الامبراطور وسجينه ، ولشخصيات أخرى في البلاط ، واصطحب ابنه معه .





قيسوس - تيسيانو

### — « هناك حقيقة فوق الطبيعية في أعمال (تيسيانو)

قادرة على التغلب على كل شيء » .

وفي أيامنا هذه استطاع ( لونغفي ) فهم القيمة الفنية لهذه الصور الجدارية ، كما هي الحال عند ( بيرو ديلا فرنسيسكا ) ، إذ أن التعارض بين النور والظل ، قد بدل الأسلوب اللوني كله .

وفي تشرين الأول عام ( ١٥١٠ ) توفي ( جيورجوني ) ، وبموته عاد ( تيسيانو ) إلى رشد ، وشعر بأن أصبح مستقلاً باعتباره التلميذ الوحيد والجدير بتحمل ميراث رسمي فني ، فأتم بعض أعمال غير منتهية له ، من بينها الحفلة الموسيقية الريفية ، الموجودة في متحف اللوفر في باريس ، أن السحر الذي تحمله هذه اللوحة من أنقى ما حملته أعمال ( جيورجوني ) دون أدنى شك ، ولكن بعض التفاصيل الأولى تذكرنا بذوق ( تيسيانو ) .

وفي إحدى الأعمال الأولى المرسومة قبل عودة ( تيسيانو ) من ( بادوا ) — المذبح الصغير للقديس مرقس والقديسين الأربعة — ، تحدث ( فازاري ) عن الملامح الجورجينية التي بدت على قديسي ( تيسيانو ) والذي قدموا لنا عن طريق صور طبيعية ، نفذت بعناية فائقة بالألوان الزيتية .

وفي لوحة أخرى رسمها في تلك المرحلة ، وهي على ارتباط بلوحة الحفلة الموسيقية واسماها ( نبات البلسمين ) ، والموجودة في ( لندن ) ، تسيطر عليها روح ( جيورجوني ) أيضاً لأن ( تيسيانو ) عرف كيف يوحد بين الحدث الذي تمثله اللوحة وبين إيقاع الطبيعة المحيطة به .

برزت شخصية ( تيسيانو ) في لوحة ( عماد السيد المسيح ) والموجودة في روما متحف الكابيتول و لوحة ( الحوار المقدس ) في قصر ( بالبي ) ، و لوحة ( سالومي ) في قصر ( دوريا ) ، وتميزت بصفات خاصة .

لقد عرفت تجارب ( تيسيانو ) على أنها ( كلاسيكية ) عميقة ، تلك توازنا بين العقل والعاطفة ، وقد عبثت بحماسة كبيرة للحياة ، وبصفاء رائع الجمال ، عبر الرسام خلال هذه السنوات عن إيقاع واسع أحيانا ، وأحيانا احتفالي ينم عن جمال منسجم كل الانسجام .

أن أهم ما قدمه ( تيسيانو ) في هذه المرحلة هو تجديد المعاني الدينية لتتوافق مع شخصيته ، وذلك في لوحة ( الحب السري والحب الدنيوي ) — روما — فيللابورغيز — والتي أشارت إلى انتهاء الفترة الجيورجونية عنده ، فالطبيعة الملونة بلون الشفق والتي تطبع الجزء المركزي من العمل بطابع خاص [ صورة امرأتين جالستين على تابوت حجري ] ، أن هاتين المرأتين تجسدان بنوية بغيبة عن ملامح الرسم عند ( جيورجوني ) ، وإلى جانب هذه اللوحة ، هناك أعمال له تمتلئ بأشكال رائعة واللوان يراققة مثل لوحة ( الحوار المقدس ) التي تمثل تنمة للوحته ( العذراء والكرز ) الموجودة في ( فيينا — المتحف ) ، و لوحة ( السيد المسيح والنقود ) و لوحة ( البشارة ) .

أما صور الوجوه التي رسمها في النصف الثاني للسنوات العشرة التالية لعام ( ١٥١٥ ) وهي لوحة ( وجه رجل ) و ( وجه عازف الكمان ) و ( وجه الغاسط الشاب ) ، في هذه اللوحات ، عارض ( تيسيانو ) بأسلوبه



الخاص ، كل رسوم ( جيورجوني ) لكنه تبنى بعض التشكيلات التي قدمها سلفه ، وذلك عن طريق ( تثبيت صفات الشخص ) والتعريف بكل شخصيته .

ان لوحة ( صعود العذراء ) المرسومة بين عامي ( ١٥١٦ - ١٥١٨ ) اكثر بهاءا وتقدم لنا تجربة خلاقة متجددة ، وذلك لانه استطاع ان يربط بين الاشخاص الثلاثة بواسطة نور مخالف للقاعدة ، وذلك رغم النقص في وحدة المنظور . اما مجموعة تلامذة السيد المسيح فقد تميزت بطبيعة واضحة ، عاكس الملائكة والاحبة ومزج الاشراف بشيء من السماء والليوناة التي لم تعرف في لوحة اخرى .

اما لوحة ( القربان المقدس ) فهي احدي لوحات ثلاث رسمها ( تيسيانو ) بين عامي ( ١٥١٨ - ١٥١٩ ) ، لقاعة ( الفونس الاول ) في قصر فيرراي . ولوحة ( اعياد باخوس ) التي تظهر فيها الملامح الوثنية ، نجد ان هاتين اللوحتين تقدمان لنا نفس قوة التعبير باللون التي كانت في لوحة ( القربان ) ، لقد اوجد ( تيسيانو ) ايقاعا رائعا في التشكيل وربط بين ( الشخصيات ) الواحدة مع الاخرى ، وتلاعب بالاشخاص والمساحات الملونة ، والمتضادة بشكل ناجح وذلك كتعارض بين الظل والنور ، وفي لوحة ( باخوس ) التي بدأها عام ( ١٥٢٢ ) وانهاها ( ١٥٢٣ ) تظهر حرارة النور عند الظهر ، الذي يمتد في كل المساحات لتعطي الاجسام حيوية فنية ، ان التعبير اللوني القوي بحركته ، بينما التشكيل ممثلي بالايقاع ، وفي عام ( ١٥٢٠ ) انهى ( تيسيانو ) لوحة ( القديس سباستيان ) ، مؤلفا المشهد بعدة رسوم اولية ، وطور اللوحة بكل تفاصيلها ، وقدم لنا تصويرا دقيقا جدا .

ان التوتر القوي والمرهق للشخصية يذكرنا بتماثيل ( ميكلانجلو ) الشهيرة ( العبيد ) وفي لوحة ( قيامة السيد المسيح ) يبدو ظلام الليل مأساويسا متكسرا بأشعة الفجر الاولى ، منفذا صورة تفصيلية وكاملة للسيد المسيح .

وفي هذه الاعمال تبدو ( الواقعية الطبيعية ) الخارقة للفنان والكلاسيكية بفكرها ، لكنها جديدة بمفهومها الخيالي للمساحات .

ان رسم صورة الوجوه تشكل مرحلة هامة في نشاط ( تيسيان ) الفني ، وذلك خلال العقد الثالث ، ليس التعبير النفسي للنموذج بل بالعلاقة الجديدة التي تربط الوجه والمساحات ، والتي بفضلها يأخذ الشخص ابعاده الحقيقية ، والهامة .

وبعيدا عن تأثير جيورجوني ومدرسته رسم ( تيسيانو ) عدة لوحات اهمها ( الرجل والقفاز ) وفيها اكد على تفوقه في عمله ، ففي لوحة ( أسرى بازالرو دي فاري ) التي انتهت عام ( ١٥٢٦ ) جدد ( تيسيانو ) الموضوع



لافتينا - لتيسيانو



فينوس والمرأة -





العلم - تيسيانو



لوكرى وتراجان

**الاربعين** بدأ يدخل أسلوبه شيئا من التصنع الفني ، عاري ذو عضلات ، اوضاع نحتية ، حركات دورانية ، **العاب توازن ، رسم مجموعة شخصيات .**

أن شهرة ( ميكلائنجلو ) قد طفت ، وانتشرت الى البندقية ، وقد أعطى ( تيسيانو ) البراهين على واقعية الطبيعة كما في [ الوحة التجلي في المعبد ] والوحة [ تنويج ] ، ولكن ثمة تأثيرات لمدرسة التكلف الفنية ، التي بدأت تأخذ تأثيرها حتى على ( ميكلائنجلو ) في نهاية حياته ، وهكذا تأثر ( تيسيانو ) بهذا الأسلوب ، لكنه استطاع أن يدمجه في عمله الفني الذي يعتمد على اللون ، بكثافة اللون تحرر ( تيسيانو ) منه ، ولهذا بدأ يقلل من رسم الوجوه .

التقليدي للوحة ( الحوار السري ) بفضل منظور مكاني مناسب جدا .

أما لوحة ( الوضع في القبر ) في ( اللوفر ) فقد ضخم الجو الدرامي للعمل بلون الشفق رابطا الوجوه الواحدة مع الاخرى بايقاع واسع من الحماسة ومن الطبيعة الشعبية .

وفي شباط عام ( ١٥٣٠ ) بدأ عملا فنيا صغيرا [ العذراء والارانب ] ، وموضوعها يشابه موضوع لوحته ( الحوار السري ) ، لكنه عالجه في احضان الطبيعة ، فإغناه بما عكسه من علاقات ، رغم أن خط الافق مرتفع جدا ، والشخصيات لا تملأ المساحة كلها ، لكنها تعيش في تكوين منسجم متلائم مع الطبيعة .

وقد عمق هذه التجربة في اعماله ( العذراء مع الطفل ) و ( القديسة كاترين ) و ( القديسة آن ) ، وذلك حين أصبح يضع الاشخاص في مقدمة اللوحة منفصلة عن الافق والطبيعة الواسعة ، مركزا على اللون الازرق البارد للهباب البعيدة ، وهكذا بدل اهتمامه في الطبيعة ، ليفقد لنا صيغة من الطبيعة المثيرة .

وانهى تيسيانو لوحة ( اظهار المعبد ) لمدرسة المحبة ، ولوحة ( فينوس أورينو ) وهاتان اللوحتان تقدمان لنا روحا طبيعية واحدة ، علما بأن لكل منهما موضوع خاص ، ففي لوحة ( اظهار المعبد ) بدأ ( تيسيانو ) مفهومه الذي يشبه مفاهيم ( فيرونيز ) و ( تنتورتو ) ، وفيه توجد أشياء مزعجة في اللوحة ، ففي اللوحة ابتدال عادي يبدو مسيطرا على الموضوع ، ولكن الموضوع يتجسد ضمن أرياف جديدة ، أكثر تحررا من ريف ( تيسيانو ) .

وفي لوحة ( فينوس ) أظهر جيورجيني حالة المرأة المثالية ، لكن ( تيسيان ) في لوحته عن ( فينوس ) جسد حقيقة واقعة في رسمه للنموذج الحقيقي ، للجمال الجسدي ، فهو يرسم الوجه بوجه الطبيعي ، وكذلك المرأة العارية التي أعطى لوجودها سببا ، وهو الفبطة وسعادة الوجود .

وفي الاربعين من عمره ، نفذ ( تيسيانو ) صور الوجوه متبعا الطريقة الموضوعية التي تظهر أكثر فأكثر في لوحة الكاردينال ( ايبوليت ميدتشي ) كما في لوحة ( شارل كانت مع كلب ) التي كشفت عن الرغبة في التعبير عن الطبقة الاجتماعية للشخصية المرسومة ، ومن هذه النوعية من الاعمال نرى عدة لوحات منها ، [ الينورا غونزالان وفرانسيسكو ماريا ديلا روفر ] وفيها وصل ( تيسيانو ) الى أكبر تعبير في [ الشابة ذات الفراء ] وفي لوحة [ الحسناء في قصر بيتي ] .

وبعد مرحلة تأثر بـجيورجوني اتجه ( تيسيانو ) الى تطوير أسلوبه الخاص باستعمال اللون بأسلوب كلاسيكي مشرق وفرح ، داخلا في اعماق الطبيعة وفي



ومنذ عام ( ١٥٥٠ ) بدأ يتعمق في بعض الصفات الخاصة بفنه ، فأكملت عنده وحدة الرؤية بين ( الوجه ) و ( وسط اللوحة ) بالتطابق بين المنصرين ، وقد تابع هذا التحليل حتى النهاية ، وبدون تسامح لكل شخصية من شخصياته ، وعمل بضربات وريشة سريعة ، مركبا الضربة فوق الاخرى ، فلم يملأ بوضوح طبيعي الوجود المادي والروحي للموضوعات المرسومة .

ان ( صورة وجه بول الثالث ) مع ابنائه الصغار ، هي الوثيقة الكبرى التي تدل على المفاهيم الخاصة بمصر النهضة ، فقد رسمها في ( روما ) ، وكان قادرا على ملاحظة لعبة الشاعر والحوار بين الاشخاص ، واعتبر ( تيسيانو ) هذه اللوحة ، كأنها شريحة من حياته ، حققها بالوان متدفقة ، وبمختلف الاشكال اللازمة لتقديم الظلال بالالوان ، واستطاع تجسيد لحظة احساس روحي عميق .

اما في لوحة ( شارل كانت في معركة موبيليرج ) فتبدو صفحة جديدة ليست اقل روعة او مأساوية ، ان سيطرة اللون الاسود ، تبدو واضحة ، والظلمة تلف نور الشفق ، لقد أراد تمييز شخصيته بتحويلها لرمز .

واللوحة الاخرى [ شارل كانت جالسا ] ليست اقل دلالة من غيرها او اقل تعبيرا عن موضوعاته الريفية ، حيث الريشة تبدو متحركة بدون أي تردد ، أما اللوحة ( ايبوليت ريجنيا الذي ) فقد ارتبط ( تيسيانو ) بانفعال قوي جعله يعبر بنظرة ملؤها الانسانية .

وقلت موضوعاته الدينية ، وبدانا نشاهده يضخم المواقف والحركات وتزداد حدة التضاد بين الظل والنور ، وهكذا اختار الموضوعات الوثنية والخرافية ليحقق فيها تعميقا لاسلوبه السحري ، وهكذا يعود الى موضوعات سبق له ان عالجه في شبابه .

وعلى كل حال فقد تبدلت مصادر وحيه الفني ، وتبدلت طرقه التي اتبعها لتنفيذها ، ففي لوحة ( فينوس والحب ) يقدم لنا اشراقا لونيا وحسيا ، و ( فينوس والمرأة ) و ( ديانا ) ... وغيرها تؤكد لنا ان اللغة النهائية لتيسيانو قد اتجهت الى تفكيك الشكل ، واعطاء المكان لقيم وجدانية وشعورية عاشت معه حتى وفاته .

ان الحقائق الشعرية التي ألفها ( فيليب الثاني ) والتي كانت ( ديانا ) موضوعها وحتى آخر مرحلة من مراحل الرؤية الفنية عند ( تيسيانو ) ، نرى اللعبة اللونية التي تظهر على شكل ذوبان في الغبار المنتشر في الجو .

ومع هبوط ( النهضة ) وبداية ( الطبيعية ) ، بدأ تيسيانو يبحث في جعل اعماله أكثر ذاتية ، في رسم الوجوه ، فاستخدم الالوان المميجة ففي لوحة ( فونيه ) ،

نرى المنظر الليلي حيث تشتعل النار ، انه لا يعطينا الشخصية رفعة قدر ما يعطي التعبير عن ظرف مفاجيء ، يبين قلقه .

ان الروائع التي انتجها ( تيسيانو ) خلال شيخوخته ، نجحت بدون انقطاع ، فعلى سقف القديس مرقس ، لوحة ( العلم ) و ( البشارة ) وفي لوحة ( فينوس تربط عيون الحب ) ، نرى اللون يتشتت بلمسات نيرة والمنظر الريفى تحول الى قيم متممة .

ان الموت هو الذي منعه من اتمام لوحته ( الشفقة ) ، وهذا العمل الاخير كان آخر ما رسم من وجوه فقد حملها قدرة روحية هائلة ، ونراها في متحف ( برادو ) قد امتلأت بالضوء ، وظهر الظل فيها بلمسات سحرية اصبح عبارة عن غبار ناعم .

### تيسيانو

#### أكبر تقني عرفه ... التصوير الزيتي

بعد ( جيوفاني بيليني ) الذي كان تلميذا عنده ، و ( جيورجوني ) الذي كان زميل دراسة ، ما كان على ( تيسيان ) الا أن يتابع عملهم ، وأضاف طريقته التي توصف على أنها شبيهة بما قدمه ( رافائيل ) و ( اندريا ديل سارتو ) ، وكما كان معاصروه مبدعين كان هو .

قد يكون من الصعوبة بمكان ان نعرف من كان بين هؤلاء الفنانين ، هو المبدع الاول للتقنية الفنية ، ولكن ( تيسيانو ) كان أكثرهم استحقاقا لهذا اللقب ، لانه أعطى التقنية قفزة غير عادية ، ان عمه الفني الرائع يوجد كما توجد اعمال ( روبنز ) في جميع متاحف العالم . وتتميز بحس مرهف ، حتى أن كلمات صديقه الشاعر ( ابرتين ) التي قال فيها بأنه موهبة لا مثيل لها ، والذي عاش فترة طويلة . عاش حتى قارب المائة ، فكان أكبر مبشر بنجاحه . وواصله بالخارق وامام معاصريه أكثر من متابعيه .

كان جميلا وكبيرا وقويا مع نظرة حادة كالنسر ، حساسا في تصوير وجوه كبار السن ، انظر الى رأس ( يوحنا ) تحمله ( سالومي ) انه كراس الرسام نفسه ، لهذا كان يعرف كيف يستفيد من الظروف عندما كانت تميل نحوه ، أحب المرأة ورسمها بهيئات مغرية وجذابة ، فكانت الأكثر سحرا واثارة .

لقد ضمت لوحته ( فينوس اوربينو ) ، قطعة ملائكية ، الرأس يبدو مستندا على وسادة صغيرة ، والصدر مشرق ، والذراعان مطويتان ، واليد تحمل الورود ، وشلال الشعر الاحمر يغطي الجسد اللؤلؤي . وكل الاشياء الاخرى تتم المشهد . قالب فني يجمع الكل ، ويبرز أثاث العصر ، المرأة الوصيفة رائعة





لوحة تعليم الحب - لتيسيانو



قينوس تحيط بها النساء .

أمام صندوق . لقد رسم تيسيانو العديد من الوجوه ،  
أما ( الأمير فرانسوا ) فقد ظن بأن شرفه قد تلم لأنه  
لم يرسم من قبل تيسيانو ، ولما كان غير قادر على  
الذهاب الى البندقية ، ولم يكن ( تيسيانو ) يرغب في  
زيارة ( باريس ) فقد رسم لوحة له من ميدالية أرسلها .  
لقد رسمها معطيا للأمير طابعا مسيحيا ، موضحا روحه  
الفاسقة الحية .

ومن جميع اللوحات الرسمية التي رسمها لوحة  
الامبراطور ( شارل كانت ) على الحصان في ( البرادو )  
والذي عاش ( تيسيان ) فترة حكمه لاطاليا ، واجتمع  
به مرتين في ( أوغسبورغ ) ، ورسمه بسلاحه الذي  
ارتداه في المعركة حيث قاتل .

ان ( تيسيان ) بدون أدنى شك هو ميكلانجلو  
حقيقي ، وهو يحول الوجود الى مشاهد سعيدة  
ومشرقة . وبعطي الشخصيات التي رسمها انطبعا  
حياتيا بوجودها الخاص . ففي بياض الجسد ، وفي  
فخامة الاقمشة ، وفي الرمادي المعطر بالورود والالوان  
انه الشاعر الذي يستطيع أن يعبر عن ذاته بالريشة ،  
وكان ( تيسيانو ) يعرف جيدا ، بأنه يهتم باللوحات  
الكبيرة الخرافية ، انها الملاحم ... ان المشاهد التافهة  
تأخذ قيما استثنائية بواسطة التحول اللوني والذي  
رسم لوحاته بها .

يقول ( لومازو ) في كتاب ( فن الرسم ) المنشور عام  
( ١٥٨٤ ) :

— ان ( تيسيانو ) يمثل قمة التقنية الفنية ،  
واذا اردتم متابعة تطوره الفني بالمقارنة بين ( لوحة  
الحب الالهي والحب الدنيوي ) ولوحة ( ديانا ) فان  
الخلاف في التقنية ، يرجع الى القدرة الخارقة ، انه  
فنان غارق في الوجود يقبل الكائنات ، الاشياء ، الوقائع ،  
مبعدا كل ما يجعله حزينا ، أو مؤلما ، أو محطما .

لذلك كان الفن الحسي يعكس فن ( ميكلانجلو )  
الذي يفرض اله وصرخاته ويحمل لنا توازنه الجيد ،  
وخاصة اتصاله بالطبيعة . واية طبيعة . ليست الطبيعة  
الروحانية التي يقدمها ( ليوناردو ) والممتلئة بالمطاردة  
الشرطانية التي يعكسها ( جيروم بوش ) .

الصاعقة والاهوال والمتاعب والآلام ، لا تملأ هذا  
الوجود . ولكن الزورق يمر والنجوم تلمع دوما في  
السماء ، هذه هي عبرة ( تيسيانو ) من أعماله .

واذا كان ( العمل الاخير ) له ، يقدم لنا شيئا من  
الحزن فهو محاط بالفخر بكل شيء ، واذا كان الفنانون  
يأتون اليه ليستزيدوا من كماله وفنه ، فهو لا يرسم في  
نهاية حياته الا لنفسه . حبه للالوان كان قائده ، ووصل  
بريشته الى تعبير مذهل ، أعلنه ( رينوار ) و ( بونار )  
و ( تولوز ) .



# أوسكار كوكوشكا

## رغبة بائسة في الحياة والتعلم عبر وجود مضطرب

ماكيا فيلي ماكيوتا  
ترجمة : عماد غيسة

وقد أقام أول معرض شخصي له في عام ( ١٩١٠ )  
وقد أعجب الفنانون بهذا المعرض بقدر ما كرهه الناس  
واستقر في إقامة المعارض خلال السنوات التالية ،  
وبهذا يستحق المعرض الذي أقيم في [ هاغن بوند ]  
في ( فيينا ) الذكر الحسن ، إذ عرضت فيه خمس  
وعشرون لوحة أثارت غضب ولي عهد فيينا [ الارشيدوق  
فرانسوا فرديناند ] وفي عام ( ١٩١٤ ) رسم أوسكار  
أحدى لوحاته الهامة المسماة [ العاصفة ] ، وعندما  
اندلعت الحرب ، كان يقاتل على الجبهة الروسية ضمن  
فرقة من الخيالة ، فأصيب عام ( ١٩١٥ ) بجروح  
خطيرة في رأسه وصدره ، وتعاقبت خلال الاعوام  
التالية فترات من العمل والمعالجة داخل عدة مستشفيات  
في فيينا أول الامر ، ثم في ( دريسدن ) و ( ستوكهولم )  
وفي عام ١٩١٨ ، وبفضل ( بول ويستيم ) ظهرت أول  
دراسة عن كوكوشكا ، ثم تبعتها دراسات أخرى بالمانية  
والايطالية والانكليزية ، كالدراسة التي قام بها كل من  
( جورج بيرمان ) عام ( ١٩٢٩ ) و ( ميكال انجلو ماكيوتا )  
عام ( ١٩٤٢ ) و ( ادريس هوفمان ) عام ١٩٤٧ ، و  
( هانس ماريا وينغلر ) عام ١٩٥٧ .

وفي عام ١٩١٩ ، دعي ( كوكوشكا ) ليعلم في أكاديمية  
الفنون الجميلة في دريسدن ثم عدل عن ذلك عام ( ١٩٢٤ )  
مكرسا حياته للترحال ، وبدأ برسم مجموعة من المناظر  
الطبيعية المستوحاة من ايطاليا وفرنسا وانكلترا وهنغاريا  
التي اكتسبت فيما بعد شهرة عظيمة ، وفي عام ( ١٩٣١ )  
عاد الى فيينا وعمل فيها سنوات عدة ، حيث بدأ بعد  
ذلك برحلات جديدة ، وأقام بشكل خاص في باريس

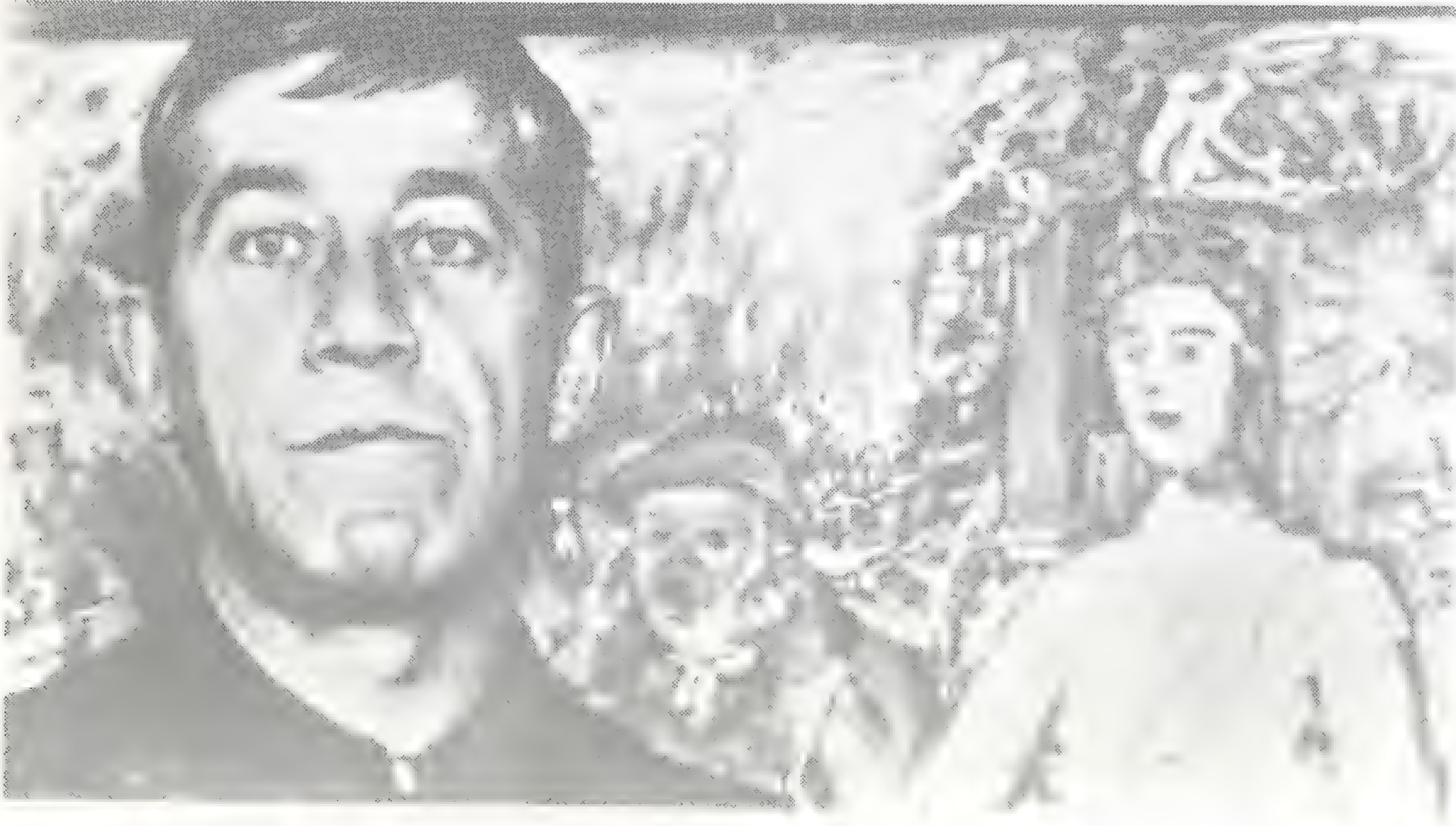
ولد أوسكار كوكوشكا من اب بوهيمي وام من  
منطقة ( ستيريا ) (١) في الاول من اذار عام ١٨٨٦ ، في

بوشلارن الواقعة على نهر الدانوب في النمسا ، وانتسب  
عام ١٩٠٥ الى مدرسة المهن والفنون في فيينا حين بقي  
هناك حتى عام ١٩٠٩ ، وعمل كرسام في مراسم  
( فينيير فيركستاتي ) التي كانت تقوم بانتاج الاعمال  
الفنية ، وكرس حياته للمسرح اذ نشر في عام ( ١٩٠٨ )  
مسرحيتين دراميتين هما : [ أبو الهول ورجل القش ]  
( التي أعيد نشرها في عام ١٩١٧ بعنوان جديد جوب ) ،  
ومسرحية [ المعتدي أمل النساء ] .

وفي عام ١٩١٠ ، كتب قصيدة [ الحالمون ] التي  
ظهرت مزينة بتسعة رسوم ، ومنذ ذلك الحين ، اشتد  
نشاطه في الرسم والحفر والادب ، وابتدأ الحديث  
حوله في أوساط فيينا الفنية كاكشاف باهر ، وخلال  
السنوات التالية ، عمل باستمرار في التصوير وشجعه  
على ذلك اصدقاء مخلصون كالمهندس المعماري [ أدولف  
لوس ] والشاعرين [ كارل كروس ] و [ بيتر التبرغ ] .

١ - ستيريا Styria : منطقة في النمسا تقع بالقرب من  
جبال الالب النمساوية .





كوكوشكا أمام إحدى لوحاته

بالإضافة الى مجموعة من الرسوم ، اعمال حفر على الحجر وبعض الاعمال الزيتية ، وقد اعتبر ذلك شيئا جديدا بالنسبة لمدينة فيينا وفنها ، وبفضله انتقلت عدوى الذوق الرفيع والاصيل في فترة الانفصال الى فنانيين ابدوا عند بداية نشاتهم ميلا للروح والبناء وللشكل القوية ، اولئك الذين ، على العكس ، اضعفوا فيما بعد شيئا فشيئا خطوطهم وحذفوا الضوء الخافت و اضافوا للخطوط حركة تموجية وطائشة ، وقد تأثر ( كوكوشكا ) في اعماله الاولى بروعة هذا الفن الساحر والجذاب وتشهد بذلك رسومه ولوحاته المائتة .

بيد انه بعد ذلك سرعان ما ظهرت الرسوم الاولى المبنية ضمن خطوط ثابتة وواضحة حتى بدت تظهر القيمة الهيكلية للأشخاص ، في حين تبدو بالكاد الألوان الشفافة والناعمة ، ولكنها لم تكن تشكل بعد العنصر الفعال الذي يبدو في اعماله التالية ، بدءا من اللوحة التي رسمها لنفسه عام ( ١٩١٤ ) والتي تبلغ ذروة القوة الشعرية العظمى في لوحة [ العاصفة ] .

وتشهد لوحاته التي رسمها حوالي عام ( ١٩١٣ ) على انتقاله من استخدام اللون الناعم الى الألوان الكثيفة ، حيث يبدو الشكل في هذه الاعمال مقسما الى اجزاء مضادة بالأوان مختلفة ، الا ان الكثافة والشفافة في الألوان متساوية ، وتعتبر هذه الفترة قصيرة تتصف بالمشورية ، وقد ظهرت بشكل خاص في لوحة [ الثاني ] التي يبدو فيها الرسام الى جانب [ الما ماهر ] امرأة الموسيقي الشهير التي كان يكن لها الرسام مودة كبيرة .

خلال عامي ١٩٣٢ و ١٩٣٣ ، ثم توجه الى براغ عام ١٩٣٥ ، وتزوج ( أولغا بالكوسكا ) التي رحل معها الى لندن عام ( ١٩٣٨ ) عشية الاحتلال الألماني لتشيكوسلوفاكيا ، وخلال ذلك الوقت ، دمرت اربعمئة وسبع عشرة لوحة من لوحاته الموجودة في المتاحف الألمانية ، اذ اعتبرها النظام النازي أمثلة مطابقة [ للفن الفاسد ] ...

وفي منفاه [ انكلترا ] ، اضطر الرسام للعيش ببؤس وفقر وسط اناس لا يفقهون شيئا عن فن التصوير عنده ، وعاد للعمل ثانية حيث قام برسم بعض الشخصيات والمناظر والمواضيع السياسية التي استوحاها من احوال الحرب ، وفي عام ( ١٩٤٧ ) عاد من جديد للترحال ، حيث خصصت له عام ( ١٩٤٨ ) صالة للعرض اعادت له شهرته ، فعاد الى وتيرة العمل السابقة اذ رسم شخصيات ومناظر جديدة .

وفي عام ١٩٥٣ ، عين استاذا في الاكاديمية الصيفية في ( سالزبورغ ) وشغل هذا المنصب لسنوات عديدة يغمره نشاط الشباب ، وعبر تلك الفترة ، رحل الى سويسرا ليقوم في مدينة فيلنوف على بحيرة جنيف في منزل بناه لنفسه كي يتابع عمله .

اما لوحاته المنتشرة في العالم بأكمله ، فتوجد في أهم المتاحف ضمن افضل المجموعات .

#### أعمال اوسكار كوكوشكا

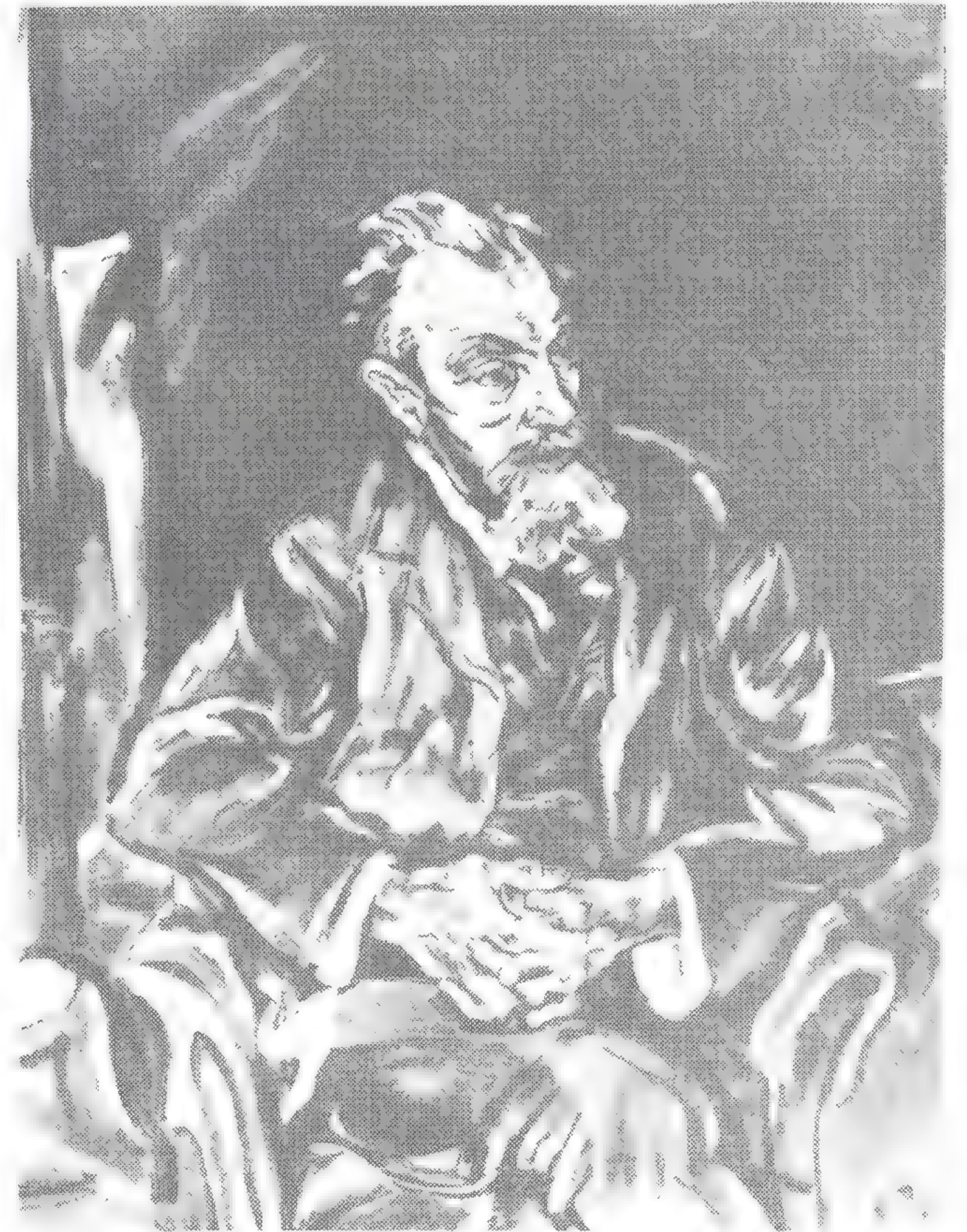
تاريخ حافل بحبه للحياة والانسان في الوقت الذي انقضت فيه السنوات العشر الاولى من قرننا هذا ، قدم الرسام الشاب ( كوكوشكا )



ومنذ عشية الحرب العالمية الاولى ، انضم ( كوكوشكا ) أيضا الى صف الثقافة الفنية الالمانية ، ففي المانيا ، كان فن الرسامين التعبيريين شيئا جديدا ، وخاصة جماعة ( الجسر ) ، التي تأسست في مدينة دريسدن عام ( ١٩٠٥ ) والتي انضم اليها كل من [ ارنست لودويغ كيرشنر ] و [ ايريك هيكيل ] و [ كارل شميدت روتلوف ] و [ ايميل نولد ] و [ اوتو مولر ] و جماعة [ الفارس الازرق ] التي أسسها عام [ ١٩١١ ] فاسيلي كاندينسكي ( موناكو ) والتي انتسب اليها ( فرانس مارك ) و ( بول كلي ) .

ويحاول التعبيريون ان يظهروا [ النظرة الداخلية ] من خلال اعمال وردود فعل الواقع الخارجي الذي يبدو مشوها في اغلب الاحيان ، وقد دفعتهم الحماسة ، وخاصة مجموعة الجسر ، لاكتشاف اسباب تعاسة الانسانية ، والرغبة في الوصول الى ارتياح روحي خارج العالم الذي نعيش فيه ، خارج مجتمع فاسد ومفسد .

اي يمكننا ايجاد مدينة ( تولى ) (٢) ، المدينة التي بلا خطيئة ؟ اذ لا يمكن احلال السلام لفناني بلادنا بهذه الطرق ، فالحل ليس هنا ، خارج المتاحف وصالات الفن حيث تتكدس الاعمال التي لا تعكس دوما ظروف حياتنا وحاجتنا ، ولكن هناك بعض المتاحف التي



كارل نول كما رسمه كوكوشكا

يمكنها رغم ذلك ان تخدم هؤلاء الفنانين ، انها متاحف السلالات البشرية التي تكشف لهم عن وثائق حول حياة اناس يختلفون عنهم ، وهؤلاء هم ليسوا سوى بقايا جيل متخلف وسعيد ، انهم آخر الاجيال التي نعمت ببراءة العالم .

وقد توصل فنانون [ الجسر ] الى بلوغ بعض نقاط الفن المعاصر : فهناك على سبيل المثال لوحات ( كيرشنر ) التي تمثل عاهرات وسامسة فاقدية الرشد ، الذين توحشوا برفضهم القاطع للشفقة ، ومناظر تعكس ضوء النار نتيجة الغروب الابدي .

وهناك أيضا شخصيات رسمها ( هيكيل ) تخرج من صفحات ( دوستوفسكي ) الاكثر سوداوية ، ومنازل ملتوية رسمها [ شميت روتلوف ] بألوان صاخبة جدا ، اضافة الى صور ( نولده ) المعذبة والمتأللة بعواصفها التي تثير البحر الصاخب وامواجها السوداء والصفراء كما رسم ( بشتين ) اشجار النخيل الخضراء بألوان ذهبية واجساد الفتيات البرونزية والجميلة ، ورسم [ اوتومولر ] اجساد الفتيات الناعمات الرقيقات التي تشبه قصبات الجداول الزرقاء التي ستفوص فيها . كما يحاول فنانون [ الفارس الازرق ] ان يعبروا عن متطلباتهم الداخلية من خلال الاشكال الخارجية ، وهكذا فان [ كاندينسكي ] يحول منطقة ( مورنو ) المسطحة والهادئة في ( البافير ) الى مدينة بيزنطية خيالية ، وفي اعماله التالية ، استطاع ان يجد علاقات جديدة بين الخطوط والالوان وعلاقات اخرى في التناسق ، كما نجح معه ( فرانس مارك ) في نزع بعض الاسرار الطبيعية وخاصة الغابات ، والمعز الجبلي وحيوان الابل .

واخيرا ، فان ( كلي ) قد اثار في نفسه اعجوبة طفولة سعيدة عندما نجحت في ان تصل بخيوط ذهبية وقضية جوانب الواقع المتعددة وان تبرر بشكل واقعي كل ما هو غير واقعي .

ولكن ( كوكوشكا ) يعتبر رساما تعبيريا من نوع اخر ، ذو طبيعة تختلف عن الاخر ، اذ لم يرتبط بالاحتجاجات الاجتماعية التي عبر عنها ( بروك ) في لوحاته ، ولكن شاعريته دفعته الى تعظيم الجوانب الايجابية في العالم ، واحسن بوجود ارادة يائسة في الحياة داخل الانسان ، ولهذا فقد رفض كافة الفرص التي تسمح بالانحلال والانعدام ، وتجد قيمة الفطرة والدم والارادة وخاصة الحق في الحب ، وقد كرس ( كوكوشكا ) كافة اعماله الفنية بما فيها الاعمال التي

٢ - تولى Thnlé : اسم اطلقه اليونان والرومان على بقعة الارض التي عرفها العالم على انها مثالية .



قام بها خلال أكثر الفترات تعاسة في حياته ، للبحث عن ضوء الحب داخل الانسان ، واصبح هذا الهدف هو الاساس الاخلاقي الذي طالما سيطر على لفته الفنية ، حتى غدا من اوائل الفنانين النمساويين يملك حضارة تختلف عن حضارة الفنانين التعبيريين الآخرين ، ويحمل ثقافة نمساوية ابدت خلال القرن السابع عشر والثامن عشر ، [ في قاعات سانت فلورين في ميلك من فيينا الى اينسبروك ] ، اهتماما بالغا بالحركة بواسطة الالوان وفن تصوير الاشياء ، واعطت ايضا معنى جديدا وواسعا لاضطرابات الطراز الباروكي ، وقد امتدت فرص نجاح الطراز ( الباروكي ) النمساوي حتى القرن التاسع عشر لتبلغ ( كوكوشكا ) بالتفرعات البالغة التي تبدو ايضا في فن ( انتون رومكو ) الذي كان ( كوكوشكا ) يكن له المودة ، ولكن شدة تقاطيع الوجه والخطوط الممتدة والالوان المفعمة بالحياة عند ( كوكوشكا ) جعلته قريبا من الرسامين التعبيريين الالمان وخاصة رسامي [ الجسر ] ، وعلى العكس ، فهو يختلف عن رسامين [ الفارس الازرق ] الذين يهتمون بالبحث عما هو هام ودقيق وما هو تزيني ، وكذلك فان طريقتهم في التكلم بشيء من المبالغة والشعور باحاسيس موسيقية في اتساع الالوان او البحث عن اثار الرسم في تقسيمات موسيقية ، كل ذلك يخالف راي ( كوكوشكا ) الثابت والدقيق والاكيد الذي كان يملكه ومايزال حول فن الرسم ومهنة الرسام ، وقد بقي ، رغم جراته كلها ، متقيدا بعض الشيء بأشكال الماضي الأكثر سرية منها والاقل ظهورا ، وقد كان اساتذته القدماء وخاصة هؤلاء الذين كان يكن لهم محبة خاصة ، وهم ( دورير ) و ( كروينفالد ) وحفارو القرن السادس عشر ، يحاولون اكتشاف الانسان من خلال العلاقة بين بنيته الداخلية ومظهره الخارجي . ان تقاطيع الوجه الظاهرة بشكل جيد ، وصلابة التعبير وثبات النظرة ، كانت من العوامل التي كان يبحث عنها ( كوكوشكا ) دائما والتي نجح في ايجادها . ويتمتع ( كوكوشكا ) بادراك نادر ، اذ ان عالم الفنان غير مرئي كليا ، ويجب ان تتوفر عند هؤلاء الذين ينظرون اليه مزايا حسية خاصة ، كي ينكشف لهم .

[ لقد رايت هذا العالم بنفسه منذ سنوات عدة ] ، ذلك ما قاله ( كوكوشكا ) باندفاع عندما اكتشف في اعمال الزخرفة في كنيسة ( القديس لويس دي مانيولي ) مزايا لا شك فيها ، وخاصة التوازن الكامل الذي حصل عليه [ انتونيو فينسيانو ] بين قوة الرسم واللون من جهة وبين البروز والضوء من جهة أخرى ، واند ادخل ( كوكوشكا ) الى لوحاته بعض خصائص الرسامين القدماء وذلك بعد ان قام باكتشافها وتطويرها من

جديد ، وبفضل هذه المزايا ، نقدر في ايامنا هذه لوحات كانت فيما سبق غير جيدة ، ولكن بقدر ما يشبه فن ( كوكوشكا ) فن الرسامين القدماء ، بقدر ما يتعد عن بعض الرسامين الجدد ، وخاصة الرسامين التكعيبيين الذين ساهموا مع ذلك بال تأكيد في تطوير الفن الحالي ، ولكن ( كوكوشكا ) لم يوافق على طريقتهم في تجزئ وإعادة تركيب الموضوع ، كما لم يفهم اسباب ابحاثهم المعينة التي يفرضها عليهم المنطق الأكثر وضوحا .

وقد اكتشف في طريقة رسم الفنانين التكعيبيين التنفيذ الميكانيكي تماما مع الهام محدود وجامد ، كما لم يحبذ عندهم اماتة الالوان التي تشابه تقريبا الطريقة التدريجية السائدة في الفترة الرفيعة والشاقة والاكثر قساوة وهي فترة التكعيبيين التحليلية ، وعلى العكس من ذلك ، فقد كان يميل دائما الى تنظيم الشكل وسط الالوان مستفيدا من قدرته في تحقيق الاشباع في العواطف من خلال هذه الالوان ، بيد انه تفوق على الفنانين التكعيبيين ، وخاصة على ( بيكاسو ) وذلك في اكتشاف وسيلة قادرة على اعطاء الصورة مظاهر عديدة برسم الوجه مواجهة وجانبيا ، داخل اطار الرأس نفسه ، وكذلك فيما يتعلق بالصدر وباقي اقسام الجسم .

وقد استعمل ( كوكوشكا ) طريقة الحفر على الحجر حتى عام ( ١٩٠٨ ) ، في رسومات مأساة [ المعتدي امل النساء ] ، ولكنه استخدم تعدد المظاهر هذا تبعاً للحركة بينما استعمله ( بيكاسو ) وفقا للبحث البنيوي .

وكثيرا ما روي عن علاقة ( كوكوشكا ) بالانطباعية التي هي صحيحة بالنسبة للفنانين الانطباعيين انفسهم اكثر منها بالنسبة للانطباعية كمدرسة فنية ومذهب ، ليس فقط باتباعها الفرنسيين ، بل ايضا بهؤلاء الذين خرجوا منها امثال ( فان غوغ ) و ( مونش ) و ( كورونث ) و ( سيلفوغت ) ، وقد نشأ الانطباعيون في وسط حسي بشكل رئيسي ، في اكتشاف اقصى امكانيات الازهار التي يملكها الضوء ، وذلك بالتوفيق بين الصور وتبدلات الطبيعة المستمرة ، وبالنتيجة ، فان فنهم يخضع لبعض قواعد علم البصريات وتتضح نتائجهم في حدود الظواهر التي تبدو امام اعينهم تماما .

اما ( كوكوشكا ) فهو يحاول على العكس باستمرار الخروج عن حدود البصريات الطبيعية ، ليكتشف اسباب الظواهر ، ثم يربط بين اسبابها ونتائجها ، ولتحقيق ذلك فهو يضطر احيانا للخروج عن العلاقات الظاهرة لايجاد الأكثر سرية منها ، ولهذا عوضا عن الاهتمام بمخططات ذات رؤيا محدودة ، فان الرؤيا تتقلص او تمتد بشكل غير ارادي في حركة متناوبة للادراك والازهار ، وفي الانتقال السريع جدا من الصورة





الكاردينال ايليا ديلاكوستا .

التعاسة من نفسه ومن المجتمع من احدى صديقاته التي تعمل في النحت ان تصنع له دمية تشبه قدر الامكان امرأة حقيقية ذات تعابير حية ، وبقي سنين عدة ينتظر هذه (الدمية) كما لو كان عليه ان يأخذ منها مبررا لوجوده وحيه ، ولكن اصابته خيبة الامل والفيظ عندما حصل على هذه الدمية ، لدرجة انه خباها ، ثم بحث عنها فيما بعد وذلك ليستخدمها كنموذج لآكثر من مائة وخمسين لوحة من افضل لوحاته وللوحه [ المرأة ذات الرداء الازرق ] والتي تعتبر احدى اروع اعماله والمحفوظة حاليا في متحف شتوتفارت الوطني ، وتبدو الدمية في هذه اللوحة متمددة وصدرها بارز قليلا ، كما تسند يدها اليمنى ورأسها ، وذراعها اليسرى ممتد واليد منبسطة ، اي انها تبدو كبقعة وضاءة وسط خلفية مظلمة ، ويعبر وجهها عن ثبات فاقد الرشد ، كما يستند جسدها على الفراش وتهتز من خلفها خلفية اللوحة بالوان زرقاء وخضراء متناوبة . وفي هذا التباين بين الثقل والخفة ، تأخذ اللوحة توازنها ويبدو الجسم ينسبط تدريجيا ويمتد في الافق فالمرأة لم تعد شخصية اسطورية ، بل اصبحت مخلوقة حقيقية ، وهكذا يتغلب الفن على الهوى والهذيان .

لقد قام ( كوكوشكا ) بعدة رحلات اثناء اقامته في دريسدن التي استمرت حتى عام ( ١٩٢٤ ) ، الوقت الذي مازال فيه نشاطه في الرسم مستمرا على اوجه ، فقد نشر رسوما تمثل رجلا ونساء بأشكال مختلفة ، وهذه الرسوم ليست سوى معرضا من الصور .

وظهرت في فيينا عام ( ١٩٢١ ) العشر رسومات التي التي تمثل [ تبدلات حول موضوع واحد ] ، بالإضافة الى نص افتتاحي كتبه ( ماكس دفورجاك ) اذ تصفي المرأة الى حفلة موسيقية [ وتحمل هذه المجموعة اسم حفلة موسيقية ( كونسيرتو ) ] ، كما يأخذ وجهها اوضاع مختلفة تبعا للحركات الموسيقية المتعددة وتبدو تعابيرها متحركة ولكن تبقى هيئتها ثابتة ومحدودة وفي عام ( ١٩٢٤ ) غادر ( كوكوشكا ) مدينة ( دريسدن ) بسبب محيطها القروي الذي كان يهدد بالحد من اندفاعه ، متجها الى سويسرا ثم ايطاليا وفرنسا ، وقد بدل مسكنه باستمرار مرات عدة ، وفي كل مكان كان يحل به ، كان يرسم مناظر متميزة مأخوذة من الاعلى في رؤيا تكون في اغلب الاحيان ممتدة ، وقد اظهر في هذه اللوحات ما سمي بـ [ صورة أوروبا ] ، كما زار المغرب وتونس وتركيا ، واينما كانت الارض التي كان يطأها بقدمه ، كان يكتشف فيها أشياء متفردة النظر . ومنذ عام ( ١٩٣٠ ) حتى وفاته ، كان يتناوب على رسم الصور والمناظر الطبيعية دون ان يغير من جوهر فنه ، بل على العكس : لقد اكتسب فن ( كوكوشكا ) معان جديدة اقرب اكثر فأكثر مما هو انساني .

#### الى الخطوط وبالعكس .

كما اهتم كوكوشكا ببعض خصائص الانطباعيين الفرنسيين التقنية ، وخاصة التقارب العنيف في الالوان كما هي الحال عند ( يسارو ) ولكنه يبقى بعيدا تماما عن لغتهم ، كما استقى من فن فان غوغ ومونش ، اذ جاء فان غوغ بالاختلاط عند الانطباعيين الذي شكل له اسس فنه ، واعطى كافة الاعمال الطبيعية اقصى شدتها ، كما تقيد ( مونش ) في بداية اعماله بالحركة ، ولكنه طور بالتدريج اشكالها ، ولكن بهدف يختلف عن هدف فان غوغ ويشبه حصار الشك عند ( مونش ) عاصفة مخربة ، كما لا يكتفي برسم الشيء المرئي ، بل يحاول ان يعبر عن القلق ازاء كل ما يثور فينا من حب اللذات والفيرة والخوف من الموت ، وينتج عن ذلك التبدل التباسا جديدا لا يمكن التعبير عنه في اغلب الاحيان في طرق وحدود الرسم ، وهناك ايضا اثنان من الفنانين الانطباعيين الالمان اللذين يشبهان ( كوكوشكا ) بشكل اكبر وهما : ( ليفيس كورنيث ) و ( ماكس سليفوغث ) ، اذ يعود لهم الفضل في اتباع الطرق الفرنسية الاكثر اتساعا وهدوءا وعقلانية من الاتجاهات الاكثر تعقيدا والاقل منطقية ، ولكن ( كوكوشكا ) استطاع ان يتجنب اولا الافراط الشديد في الحسية وثانيا التصحيحات التصنعية ، ان ( كوكوشكا ) لا يريد ان يكون امام فن الرسم اديبا او فيلسوفا ، بل رساما فقط ، وهكذا كان يبدو خلال فترة الهيجان النفسي التي امضاها في دريسدن من عام ( ١٩١٧ ) وحتى عام ( ١٩٢٤ ) ، اذ تتفق مع شدة الالوان التي تنبسط احيانا بطبقات سميكة بواسطة سكين خاصة .

كما قام ( كوكوشكا ) عام ( ١٩١٧ ) برسم مجموعة لوحات تمثل مجموعات من الشخصيات ، ويبدو فيها الوضع الدرامي والمساوي للزمن من خلال مواقفهم التي تبعث بالقلق وابحاثهم المتشعبة ، وفي العام الذي تلاه ، اي عام الهزيمة الالمانية ، حصلت في حياة الفنان احدى أهم الاحداث المفجعة التي نشير اليها هنا وذلك لعلاقتها بفنه ، فقد طلب ( كوكوشكا ) الذي تنتابه



# غوستاف كوربيه

## الإنسان والأسطورة

برونو فوكار  
إعداد: بشير فنيصة

هذا مقال موجز ترجمناه عن مطبوعة ملونة من الحجم الكبير وضعها ( برونو فوكار ) أستاذ الفنون الجميلة المعاصرة في جامعة باريس ، وقد أسهب في وصف فن ( كوربيه ) ، رائد المدرسة الواقعية الأولى ، وتناول أعماله واتجاهاته ، ونزعاته وأهواءه ، وتضارب الأقوال في فنه وإنتاجه ، بالبحث والتقيب ، والشرح والتحليل ، وجاء في مقدمته قوله :

— [ لقد احتلت المثالية والرومانتيكية والكلاسيكية المقام الأول في فن الرسم في القرن التاسع عشر ، وتمثلت هذه المذاهب أو المدارس في أعلام ثلاثة هم : ( أنفر ) و ( دولاكروا ) و ( كوربيه ) إلى حين بروز المدرسة الانطباعية إلى عالم الوجود .

كان ( كوربيه ) أحد هؤلاء الأعلام الثلاثة ، وهو الذي سمي بزعيم المدرسة الواقعية ، والذي جسّد الحركة التي رافقت التحولات السياسية والاجتماعية الكبرى في ذلك العصر .

وتضم اليوم صالات متحف ( اللوفر ) آثار هؤلاء [ الخصوم الثلاثة ] — كما كانوا يسمون — وتبدو للناظرين المعاصرين كأنها أكثر مطابقة مما كانت عليه من اختلاف آنذاك ، وبالنسبة لما حل بعدها من أعمال أخرى ذات طابع جديد .

مهما يكن من أمر ، فإن من يمعن النظر ، من أهل هذا العصر ، في لوحات ( كوربيه ) تتملكه رؤيا جذابة يدرك معها أنه أمام فنان فذ متميز أشبه ما يكون ( ببيكاسو ) [

ثم يستطرد الكاتب قائلا :

استطاع كوربيه ، بما أوتي من موهبة خلاقة أن يصهر شخصيته القوية في الرسم بشكل حاسم ، وقد أثبت أنه أصلب عودا من عمود ( الفاندوم ) ( ١ ) فتحدى الجمهور ، ونظام الحكم ، والنقاد ، وهز الثنائي المتناغم [ أنفر — دو لاكروا ] هذا بأن جعل الواقعية ، وهو

زعيمها ، تحتل المكانة اللائقة بها من خلال الخطوط والألوان التي أبدع منها فنا تصويريا متميزا في خلال ثلاث حقبة من القرن التاسع عشر ، فأصاب نجاحا باهرا ، وأصبح النجم الساطع في المجتمع الباريسي ، ونال إعجاب الرسامين الكاريكاتوريين ، وبلغ كذلك أوج الشهرة بسبب تفهمه لما للعلاقات العامة والدعاية والنشر من أثر في إبراز العمل الفني المرموق ، وبذلك تمكن من تحويل ما يقال فيه من مثالب وسيئات ، إلى خوارق وحسنات ، ومن نقد إلى تقريظ ، ومن معاكسات ومعارضات ، إلى رضى وارتياح ، ويمكننا القول إنه كان القبس الذي اهتدى على نوره فيما بعد فنانون كبار ، إذ يظهر ذلك جليا في أعمال ( سلفادور دالي ) و ( سيزان ) مع الأخذ باعتبار ما بينهما من تفاوت ، بيد أن هذه الشهرة التي أصابها ( كوربيه ) لم تكن بحال من الأحوال وليدة الافتعال والتصنع ، إذ أبرز ( كوربيه ) إلى عالم الفن إدراكا ، ومضى في سبيله كما يمضي أحسن الفنانين إن لم نقل أحسن فنان في عصره ، حتى أن نقاده الذين كانوا يحصون عليه نواقصه ويأسفون ، أقرّوا بصراحة أنه فنان موهوب .





صورة للفنان كوربيه

كل ذلك زاد من رفعة شأنه ، وسطوع نجمه .  
الا انه سقط اخيرا ضحية شهرته ، فضمت رفاته  
الى جانب رفات ورماد الراقدين في صرح  
« البانثيون » (١) ، صرح الشهداء .

ثمة تساؤل على جانب عظيم من الاهمية في تعريف  
الواقعية وسواها من المذاهب التي تنتهي دائما  
مثل (السيرالية) و (الرمزية) وغيرها .  
— هل كان كوربيه حقا صاحب مذهب الواقعية في  
الرسم والتصوير ؟

يجيب الكاتب على هذا التساؤل من غير تردد :  
— لا ... ان الواقعية غير كافية لتحديد معالم فن  
كوربيه ، ويستطرد الى القول :

لم يكن كوربيه ضيق الافق ، محدود الموهبة ،  
متفوقا في زاوية معينة من زوايا الفن ، ألم يفصح  
في لوحاته رسومه العديدة عن معان تفوق الواقعية في  
حد ما ؟ !

الا ترى في رسومه التي كانت موضع اعجاب  
البرجوازيين قبل غيرهم ملامح أخرى ، وتعاير خفية ،  
وسمات تدل على روح وثابة طليقة تطوف بنا بين  
الارياف والطبيعة الصامتة والعارية ؟ .

لقد شرع الباحثون من أهل الفن في هذا الزمن  
الاخير ، وبخاصة بعد عام ( ١٩٧٧ ) في البحث عن حقيقة  
فن ( كوربيه ) وواقعيته ، وخلص بعضهم الى نتائج  
تجعل من السهل التشكك في واقعية هذا الفنان الذي  
تشهد أعماله على عبقرية متعددة الجوانب .

واستطاع ( أندره فرميجية ) في سياق بحث له حول  
( فن كوربيه ) أن يلفت الانتباه الى ان لوحته المسماة  
( المرأة والبغاء ) تستحق الدراسة وامعان النظر  
أكثر من لوحته المشهورة [ الدفن ] ، ذلك ان المرأة  
وببغاءها تنم أكثر ما تنم عن حس مرهف ، وشاعرية  
ناعمة ، الى جانب ما يتمتع به الرسام من مهارة مهنية  
ممتازة ، وهو في الوقت نفسه ذو شخصية متميزة  
بعمقها ، معقدة في تركيبها وتكوينها وسماتها ، ولا يقل  
شأنا عن ( ميبه ) و ( أنجر ) .

إنه من أعظم الفنانين شاعرية في القرن التاسع عشر .  
كما أن هذا الفنان الذي أنتج الكثير من الاعمال  
الخالدة المختلفة الاشكال ، لم تأت جميع رسومه على  
مستوى واحد معين ، فبعضها يزيد أو يقل أهمية وقدرها  
عن بعضها الآخر .

أما ما أثارته لوحاته من فضائح على حد زعمهم ،  
فلم يكن سببها مواضعها ، بل سوء فهمها للوهلة  
الاولى .

على أية حال ، كانت تلك الضجة التي أثرت حولها  
مؤقتة ولا ريب ، إذ كيف يمكن انجاز عمل فني في رسم  
ما أو لوحة اذا استبعدنا منها التقاليد والعادات  
والتراث ، والنظرة الى التراث نفسه ؟ لقد كان وقتها  
على ( كوربيه ) أن يفعل ذلك ، ليشد اليه الهواة  
والمعجبين ، وفي الوقت نفسه كان يتحدى ويثير المشاعر  
من حوله .

وهذا هو السر الكامن وراء نجاحه واقبال الجمهور  
الواسع على فنه .

كان على عكس ما يصفون ، من أنه الفنان الملعون ،  
اذ اثبتت أحداث عام ( ١٨٧٠ ) ، وما أقدم عليه النظام  
الحاكم آنذاك من عمل طائش في الانتقام منه ، ونفيه إثر  
ثورة ( كومونة باريس ) لاشتراكه فيها ، اثبتت انه  
فنان موهوب .

(١) البانثيون Panthèon كان في الاصل معبدا ثم حولته  
الجمهورية الثالثة في فرنسا الى صرح وضريح يضم رفات ورماد  
المشاهير من الاعلام والعلماء والادباء ، وفيه رماد فيكتور هوغو واميل  
زولا وغيرهما .

(١) الفاندوم Vendome ساحة تذكارية في باريس نصب  
فيها العمود المشهور باسمها ، وارتفاعه ٤٤ مترا ، وقد صنع من  
البرونز الذي صهر مع ( ١٢٠٠ ) مدفع غنمها الجيش الفرنسي من  
العدو في معركة واحدة ، تم نصب هذا العمود عام ( ١٨٠٤ ) .  
« المترجم »





المرسم للفنان كوربيه

القد تبين لنا من المعرض الذي اقيم عام ( ١٩٧٧ ) وعرضت لوحاته ورسومه أن العديد منها كان منسيا مهملًا ، حيث لم يكن في الامكان من قبل اعطاء صورة حقيقية واضحة المعالم عن هذا الفنان الملهم ، واستطاعت [ هيلين توسان ] التي ساهمت في تنظيم هذا المعرض بشكل فعال ، نظرا لاجابها بكوربيه وفنه ، استطاعت أن تظهر لنا ( كوربيه ) بوجه آخر غير الوجه الذي ألفناه ، فنان عليم بصير بفنه ، تمكن أن ينافس ( أنغر ) في صنع تاريخ الفن في مرحلة من المراحل الدقيقة التي مر بها ، فنان مفكر ضمنا ، استطاع بشكل خفي أن يعبر عن رسالة سياسية روحية ذات صلة بالاشتراكية ، وبالعلاقات المعقدة مع السلطة الحاكمة ، ولا سيما في لوحاته [ الدفن ] و [ الاطفاء ] و [ المرسم ] ، وترك خلفه أسئلة كثيرة تطرح حول هذه اللوحات والرسوم وما تنطوي عليه من اسرار وأبعاد . وهكذا هبت اليوم رياح جديدة على ( كوربيه ) وأعماله الخالدات ، وغدونا ننظر اليه بمنظار آخر ، أو بمعنى آخر نعيد النظر في أعماله وعطائه ، وبات من المرتضى عندنا أن نرى ( كوربيه ) آخر ، كوربيه الرجل ، الشاعر ، الرسام الذي خلق من حوله وأبدع عالما شاعريا خاصا به ، ذلك العالم الذي يشتم منه - كما يخيل الى اندره فرميجيه - نسمات الفرح والحبور ، الى جانب نزعات واهواء الامبراطورية الثانية ، التي كانت تحمل معها رياح الثورة الجامحة ، وبذور الاشتراكية .

لن نتعرض هنا لسيرة كوربيه الذاتية وما اكتنفها من اسرار ، بل نكتفي للدلالة على حقيقة شخصيته ، واعتزازه بنفسه ، أن نذكر بعض ما نسب اليه من أقوال ، كقوله مثلا وهو منتفخ الاوداج عندما رفض وسام جوقة الشرف الذي قدمته اليه الحكومة الليبرالية عام ( ١٨٧٠ ) :

- [ أنا في رأي جميع الناس الرجل الاول في فرنسا ! ] -

هذا الانسان الفنان الذي رفض تقلد ارفع وسام منحته حكومة لرسام ، هو نفسه الذي رفض كذلك أن يسمى بزعيم المدرسة الواقعية ، اذ قال يوما في كراسة نشرت تحت اشرافه :

- [ ان تسمية الواقعية التي الصقت بي ، هي اشبه ما تكون بما فرض على رجال عام ( ١٨٣٠ ) من تسميات كالرومانسية وما سوى ذلك ، ان هذه التسميات لم تكن في يوم من الايام لتعبر بصدق عن حقيقة الاشياء ، ولم يكن لها اي جدوى في وصف الاعمال الفنية البارزة ] .

وفي عام ( ١٨٥٧ ) حدثت ردة فعل غير متوقعة عند [ شامفلوري ] نفسه ، مبتكر هذه التسمية ورائد حركتها ، اذ قال :

- [ ان هذه التسميات التي تنتهي على الدوام ب Ism ، تدعو الى الرثاء ، انها محض كلام فارغ ] . وقال أيضا :

- [ اني لا احب هذه المدارس ، ولا احب الشعارات



والاعلام ، ولا أحب الاساليب ، ولا أحب الدغماتية [ .  
- [ انه ليستحيل علي الجلوس في كنيسة واقعية ،  
والزعم باني الإله ] ! .

كان من المتعذر حتى على أصحاب المذاهب ، أن  
يسجنوا أنفسهم في قواقع ضيقة لا تتغير ولا تتبدل ،  
ولا سيما من كان منهم من ذوي العقول المتفتحة ،  
والمواهب الدفينة .

وهكذا رأينا كيف أن [ شامفلورى ] وصاحبه  
[ كورييه ] كانا أول من تحرر من ربكة الاسطورة التي  
خلقها .

### الحياة والفن ... والحرية ...

على الرغم من ولاء كورييه للجمهوريين والاشتراكيين  
في مختلف العهود التي مرت به بخيرها وشرها ، فإنه  
لم يندفع في رسومه بتصوير الحياة الشعبية ، وثورات  
المتاريس ، والمقاصل والاعدام ، والتنكيل والتشريد  
الا لماما ، ولم يجار في ذلك اقارنه من كبار الفنانين  
الذين كانوا آنذاك ملتزمين بقضايا شعبهم مثل [ دوميه ]  
وسواه من الفنانين الثائرين المتمردين على الملوك  
والحكام ، فاقصر على تصوير مباحج الحياة وزخرفها  
بطريقته الخاصة الفذة ، بالإضافة الى بعض اللوحات  
التي تتضمن رموزا خفية ، قد يفهم منها المتعمق في  
دراسة فنه أشياء وأشياء من التقلبات السياسية  
والاوضاع الاجتماعية في زمانه ، كما كشفت النقاب عن  
ذلك مؤخرا [ هيلين توسان ] .

ولعل خير ما يقال في فن كورييه ، قوله نفسه في  
فنه ، اذ قال بكل بساطة فيما توج به دليل معرضه  
الذي افتتحه عام ( ١٨٥٥ ) .

- [ لقد درست الفن من غير أن اتعصب لاسلوب  
من الاساليب ، ومن غير أن التزم بطرف من مذهب دون  
آخر ، سواء اكان ذلك من الفن القديم او الفن الحديث ،  
ولم اشأ أن اقلد الاول ولا انقل عن الآخر ، ... كلا ،  
لقد اردت بكل يسر أن انهل من معين تجربتي ، ومن  
معين معرفتي بالتراث ، ومن معين عقلانيتي ، ومن  
صميم مشاعري المستقلة ... ومن مجرد فرديتي ! ] .  
خلاصة القول ، اذا كنا لا نستطيع «نصر فن كورييه  
في صيغة معينة ، او تعريف واضح ، فلا يسعنا الا  
الاعتراف بأن عبقرية هذا الفنان تتمثل تماما في تلك  
القدرة الفطرية على التحرر من جميع « التكتكات »  
ومن جميع المظاهر والتقاليد ، كما تتمثل في تلك الطاقة  
الساذجة التي تضيء على الأشياء سمات الوضوح  
والجلاء .

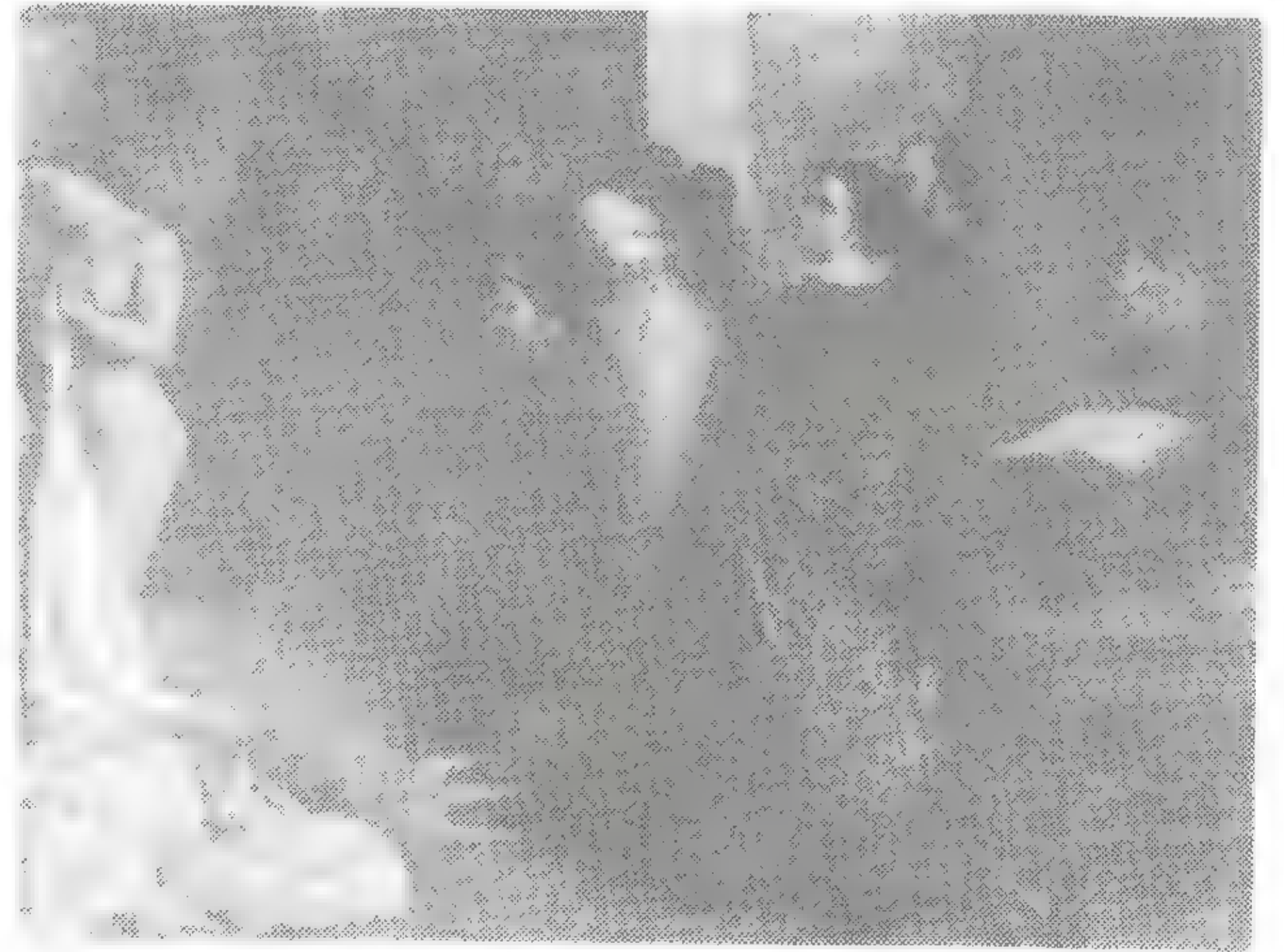
فينوس تخرج من البحر ... الطبيعة هي الاصل .  
هكذا كان كورييه .. ذواقة الاشياء .



كورييه - الفنان بريشته



فتاتان على ضفاف السين



جزء من لوحة المرسم



## رسالة مدريد

# لام ومورييلو

« ويفريدو لام »

وعد بمرافقة العرض ، وعبر عن حنينه الجارف لرياح غواداراما الاسبانية ، تلك التي عصفت به مقاتلا في صفوف الجمهوريين أيام الحرب الاهلية .

كان هذا منذ سنتين عندما زاره مدير متحف الفن المعاصر المدريدي في الفيلا الكوبية التي كان يستجم فيها بعد علاج طويل في المشفى ، وعلى الرغم من الشلل الجزئي الذي سببه الفالج والصعوبة التي عاناها لدى التحدث ، ذكر كوينكا ومدريد والجوع والحرب ، والبرد والفن .

ذهب اليه للاتفاق على اقامة معرض شامل لاعماله بمناسبة مرور ثمانين عام على ميلاده ، والمعرض الذي افتتح هنا في الخامس والعشرين من تشرين الاول الماضي ، والذي ضم مائة واربعين لوحة جمعت من مجموعة الفنان الخاصة ومن متاحف هافانا وباريس ، واوسلو واستوكهولم وبرلين وبروكسل وايشيل ونيويورك وسان بول فانس ، هذا بالاضافة الى مجموعات خاصة عديدة .

واستغرق اعداد المعرض سنتين طويلتين ، بالنسبة للقابع في كرسية ذي العجلات ، والذي صرح عندما اصيب بالشلل [ اعددت امتعتي للحاق ببابلو ] قاصدا صديقه بيكاسو ، وهكذا ، في ابول الماضي ، وفي غفلة من الجميع ، غادر كرسية ومضى .

من الطبيعي ان تكون اسبانيا اول المقدرين لشخص ويفريدو لام ( ١٩٠٢ - ١٩٨٢ ) ، ولامعالمه ، فقد قضى خمسة عشر عاما من حياته النخبية في ربوع هذا البلد المضياف ، اعمال الفنان الكوبي [ لام ] ابن التاجر الصيني ( كان في الثمانين من عمره عندما رزق بويفريلو ) والزنجية التي اختلط في دماها العرق الابيض والهندي مع الافريقي ، تحتل مكانة بارزة

من عاصم الباشا

في ساحة الفن المعاصر ، فأسلوبه فريد ، متميز ، يبدو عميقا وصافيا بصدقه ، وهذه من الامور الممتعة ما لم يختبر المرء حرفته طويلا ، ويكتشف اسرارها متوقفا عند كل مفصل ونسيج من جسدها التاريخي .

في المعرض رسمان بالفحم هما اول ما يطالعه الزائر ، انجزهما لام سنة ( ١٩٢٥ ) اي بعد سنتين من قدومه الى اسبانيا لدراسة الفنون ، ويمثل الرسمان فلاحا وفلاحة قشتاليين ، وقد رسما بواقعية اكااديمية تظهر مدى تمكن الفنان من الادوات الاساسية ، تلك التي يتوجب التحرر منها بعد السيطرة عليها كيلا تحدد من ملكة الابداع ، على ارضية اكااديمية صلبة - وعليها فقط - يمكن الانطلاق في البحث عن الشخصية بثقة ، وليس كما تدعي الاغلبية العاجزة عن دراسة الاصول مدعية انها مضیعة للوقت ، فيعمدون الى الخوض بركاكة مضمونة في مختلف تشعبات المدارس الحديثة . عالمنا العربي ، يجهل هذا الاسم ، وقلة هم الفنانون الذين اتصلوا باعمال فنان جاء من جزيرته الفقيرة السابحة في بحر الكاريبي ليفزو ويقنع أوروبا وباقي اجزاء العالم المتطور ، لتملا أعماله أغلب متاحف الفن المعاصر والمجموعات الخاصة :



وجاء لقاءه مع ( بيكاسو ) وعالم الفن الباريسي ليحسم اختياره للحياة ( سنلمس بعد الاثر الذي تركه بيكاسو في ذكريات لام المرفقة ) .

ومع الاحتلال النازي اضطر لام الى الهروب ثانية ، الى مارسيليا في البدء ثم الى الكاريبي برفقة ( اندريه بريتون ) الذي سبق له أن ضم الفنان الى مجموعته ( السيريالية ) بعدما جمعتها زوجة بيكاسو ( دورا مار ) .

وعاد الى ( كوبا ) التي كانت في انظاره ذكرى طفولة تفصله عنها عشرون عاما من الغربة ، لكن عودته الى مسقط رأسه لم تكن عقيمة ، فكوبا ستمنحه رؤى ستؤثر بشكل جذري على منحاه الفني جاعلا منه عامل اغناء للسيرالية ، فاكشفه للمنظر الاستوائي الذي سيمثله في لوحاته بتميز لا يجاريه أحد سيحل التساؤل الذي سبق لاندريه بريتون أن طرحه في احاديثه مع ( ديفغو ريفيرا ) و ( ليون تروتسكي ) : هل تفسح السيرالية مجالا لتأثيرات تأتي من الثقافات الامريكية القديمة ؟

ان الطبيعة الكوبية هزت وايقظت ما كان يركن في داخله من اصول افرو - كوبية بما تحمله من غنى اسطوري ، فخرجت من تحت لمسات ريشته آلهة الاساطير الافريقية : اليقوا ، اوتشوسي ، اوغون .. واستطاع ، بسرعة غير معهودة في عالم الفن المعاصر وبأربعة سنوات بالتحديد ، من الدخول الى العديد من المتاحف الهامة ، ومن ابرز أعماله في تلك الفترة ( الغابة ) التي اقتناها متحف المتروبوليتان ، نيويورك ، وقد صورها الفنان على ورق عادي للصر مما دفع المتحف - نظرا لهشاشة العمل - الى الامتناع عن اعارته للمعرض الحالي ، ويعتبر هذا العمل بحق « غرينيكا » ويفريديو لام .

وتكشفت له الويا في النقطة التي حددت منتصف رحلة عمره ، قضى بعدها أربعين عاما في تأكيد واغناء التركة الثقافية برموز وعلاقات تشكيلية ، مبدعها فلاسي جمع في تجربته حضارات العصر .  
وان ما كتبه عن علاقته مع ( بيكاسو ) يعطينا فكرة عن هذا الفنان التي يقول فيها :

( صناختر مع بيكاسو )

بعد : صناختر مع بيكاسو



لام - الغابة ( ١٩٤٤ - ١٩٤٥ )

في العام الماضي ، وفي اطار عرض لعينات من الفن الفرنسي المعاصر ، عرضت في صالة الشعب بدمشق ثلاثة أعمال حجرية لهذا الفنان ، أعمال تمثل بوضوح أسلوبه ، المتميز ، وذلك النبض الهجين الذي سرى في دماائه .

كان قد قدم عام ( ١٩٢٣ ) في طريقه الى باريس ، لكن لقاءه مع « عاصمة النور » تأجل خمسة عشر عاما لان ( اللغة والحب والحرب ) أسرته ، حسبما يقول ، وقضى وقته بالدراسة على يد الفنان الاسباني ( سوتو مايور ) وفي صالات متحف ( البرادو ) حيث تشبعت بأعمال الخالدين ، وتزوج عام ( ١٩٢٩ ) من الاسبانية ( ايفا بيريث ) ورزق منها بطفل ، لكن الموت كان بانتظارهما ، ففقدتهما عام ١٩٣١ ، وأمضى السنوات التالية التي تعتبر بداية البحث خارج اطار التقليد عاملا وعارضا بين مدريد وكوينكا ، ومع حلول الحرب الاهلية التحق بصفوف الجيش الجمهوري تحت إمرة الجنرال نيس .

لقد عانى ( ويفريديو لام ) طويلا من مأساته الخاصة

فقدان زوجته وابنه طبع أعماله

فقدان زوجته وابنه طبع أعماله

فقدان زوجته وابنه طبع أعماله

فقدان زوجته وابنه طبع أعماله

فقدان زوجته وابنه طبع أعماله

فقدان زوجته وابنه طبع أعماله

فقدان زوجته وابنه طبع أعماله

فقدان زوجته وابنه طبع أعماله

فقدان زوجته وابنه طبع أعماله

فقدان زوجته وابنه طبع أعماله





لام - يقظة (١٩٣٨)

— حسناً !

نصب في كأس قدرًا من مشروب أبيض :

— لن اشرب هذا ، انك تقدم لي نطقاً .

وراح يضحك ، كان المشروب « كالفادوس » .

كان بيكاسو يحب الضحك ، وكان يضحك كثيراً  
لأنني ، الخلاسي نصف الصيني ، وكنت اتحدث  
بالاسبانية بالثناء ، ولأنني اقول — على سبيل المثال —  
مديث ، ثم دعاني الى تناول العشاء ، طلب من اجلي  
دجاجة اتيت عليها بعظامها ، لأنني كنت اعاني من جوع  
مزمّن ، فقال بيكاسو لدورا :

— « انه قادر على التهام رجل الطاولة ! »

كان وداعه حاراً ، ككل ما يفعله ، وقال لي :

— « انك تذكرني بشخص آخر اعرفه . »

وكان للقائي مع باريكس وبيكاسو فعل الصاعق ،  
ورحت اعمل دون كلل ، منتظرا اللحظة التي تنفجر  
فيها أعمالي أمام انظار اصدقائي ، واعترف انني كنت  
ممتلئاً بالخوف .

قررتني صداقتي مع بيكاسو من فنانين آخرين ،  
اصدقاء له تبعث أسماؤهم في نفسي الكثير من الاحترام .  
كنت ارسم وأصور بدون توقف ، ولم أجرو

استقبلني سائق يرتدي بزة رسمية — علمت فيما  
بعد أن اسمه مارسيل — وقال لي : بإمكانكم تسليم  
الرسالة شخصياً في الرابعة بعد الظهر في شارع غراند  
اغوستين ، فمشيت دونما وجهة محددة في فوبورغ  
سانت أونوريه ، صادفت صالات للفن عديدة ، فدخلت  
في واحدة منها : [ فنون جميلة ] حيث كانت تعرض  
نماذج من الفن الفرنسي ، وجدت تلك اللوحات كمأدبة  
مقدمة لشخصي ، بعد لحظات ، دخل انسان قصير  
القامة ، يرتدي واق للمطر وقبعة ، كان برفقة امرأة ،  
فأدركت أنهما ( بيكاسو ) و ( دورا مآر ) لكنني أثرت  
عدم التقدم منهما فاللقاء صدفة وكثرة الحاضرين كان  
ليقضي على خاصية حديثنا الاول .

في الرابعة بعد الظهر ، وعند باب مرسمه ، صادفت  
انساناً آخر ، عمره كعمري تقريباً ، لكنني لم أجرو  
على التفوته بشيء لمعرفتي الفئة باللغة الفرنسية انذاك ،  
ذلك الرجل كان ( ميشيل ليري ) الذي أصبح فيما بعد  
من اقرب اصدقائي .

يتمتع بيكاسو بهيبة ، وكان لحضوره قبالي وقع  
شديد في نفسي ، مستدير الرأس ، وخصلة من شعره  
تسقط على الجبهة ، عيناه سوداوان ثاقبتان وحادتان  
وتتحركان بذكاء ، وانس سحراني .

وبعد المصافحة اخذني ( بيكاسو ) الى غرفة كان  
يحفظ بها بعض المنحوتات الافريقية ، جذبتني على  
الفور واحدة منها ، كانت تمثل رأس حصان ، وكانت  
موضوعة فوق كرسي هزاز ، وعندما مر ( بيكاسو )  
بجانباها حرك الكرسي بلمسة رشيقة فراح الراس  
يتمايل كأنه حي :

— « يا له من تماثيل رائعة ، لقد ربطته بالكرسي كي

أستطيع تحريكه دون أن يقع » .

ثم اضاف : « لا شك انكم فخورون » .

سألته :

— من أي شيء ؟

— « من أن يكون مبدع هذا التمثال افريقي ، ومن

أن تجري في عروقكم الدم ذاته . »

ثم توجه بحديثه لميشيل ليري : « اعرض على لام

الفن الزنجي » .

وبعد تجاذب اطراف الحديث لبرهة ، اعترف

قائلاً :

— « لقد رأيتك في صالة الفنون الجميلة ، وقلت

لدورا : لا شك انه الولد الكوبي الذي وصل من

اسبانيا ، لكنني افضل الالتقاء به ... في عزلة . »

نفس ما دار في خلدي بالضبط .

تعرضنا بحديثنا لمواضيع مختلفة ، ثم سألتني

فجأة :

— « أتريد شراباً ما ؟ » .



على عرض اعمالي ، لكنني اضطرت لذلك ، لان غرفتي الصغيرة في الفندق كانت مكدسة بالاعمال التي تحد من حركتي وتمنعني كذلك من العمل .

كان بيكاسو يعلم انني اعمل كثيرا ، لكنه تجنب التطرق لذلك ، وتفادي اظهار اي فضول ، وكان يعلم ان رايه بالنسبة لي سيكون اساسيا ، فلم يعمل على زيادة مخاوفي .

وفي يوم مثقل بالقنوط والغم ، قررت عرض اعمالي على بيكاسو ، فكدستها فوق راسي ، مرتجف الساقين ، اجهل ما اذا كان ثقلها هو السبب ، ووصلت الى مرسم بيكاسو .

كان المكان مكتظا بالناس ، بينهم مجموعة يابانيين ، فاراحني كثيرا وجودي بين ذلك الحشد من اللوحات والبشر ، لم اعد وحيدا .

وكان ( بيكاسو ) يستحم ، وعندما علم بحضوري دعاني الى الحمام ، وتابع من الحوض حديثا كنا بدأناه بالامس ، ولعله فعل ذلك لشعوره بارتباك .

خرج من الحوض واحاط جسده بمنشفة كبيرة ، ودون ان يكلم الحاضرين تبعني الى المكان الذي تركت فيه اعمالي .

ولن انسى ما حييت تلك اللحظة ، لقد حفرتها في قلبي وذهني ، وارجعها على الدوام ، كاللوحات والكتب العظيمة التي خلقت مني الرجل الذي اصبحت . بدا بيكاسو كإله روماني ، خصلة شعر مبتل تنهدل على جبينه ، حافي القدمين ، واحدى الذراعين تمسك بالمنشفة ، وعيناه وابتسامته لغز .



لام - بيليا ل امبراطور الازيا ١٩٤٨

وتوقف امام اللوحات ، وتصفحها بصمت ، واحدة فواحدة ، عيناه وابتسامته اللغز . . . وكنت اقف بجانبه بدون ان انظر الى اللوحات ، كنت احمق في وجهه .

لست ادري ما اذا قد راي وجهي ومخاوفي وشكوكي وكذلك فرحي ، وفرحي العظيم . . . وعبر عن استحسانه للاعمال رافعا ذراعه الحرة ، وواضعا كفه على كتفي ، ثم سمعته يقول :  
- « لم اخطئ معك ، انك فنان ، ولهذا قلت لك في لقائنا الاول ، انك تذكرني بانسان اعرفه : تذكرني بنفسي . »

### موريليو وانفاس أخرى معاصرة

وافرة هي التظاهرات الثقافية في اسبانية مما يجعلها واحدة من المسارح الهامة في اوربا ان لم نقل اهمها عندما يتعلق الامر بالروابط التي جعلها التاريخ مع القارة الامريكية ، واللاتينية منها على وجه الخصوص ، وليس ثمة مجال ثقافي لا تبذل فيه اسبانيا مؤسسات ، مجموعات ، وافرادا ، جهودا بارزة على الرغم من قصور المؤسسات الرسمية ، او انعدام وجودها في حالات كثيرة .

لكن عودة البلاد الى الديمقراطية عام ( ١٩٧٦ ) طلق الطاقات المكبوتة وسمح للهيئات ( كالمديات ، الجامعات ، الاندية ، الخ . . ) وللتنظيمات السياسية باخراج جزء مما كانت تحكم به الى حيز التطبيق ، والمرء عاجز ، حيال زحمة ما يطرا ، عن متابعة كل شيء ، فمن مهرجانات السينما والمسرح والموسيقى والرقص ومئات المسابقات للفنون التشكيلية والتطبيقية للصحافة ، للشعر ، لسينما الهواة ، الى كثافة المعارض وسوق الكتاب ، ولعل ابرز المعارض التي اقيمت في الموسم الماضي ( النصف الاول من عام ١٩٨٢ ) هما « آركو ٧٨٢ » الذي نظم في شهر شباط وشارك فيه ما يزيد عن ستين متجرا للفن المعاصر قدمت اغلبها من مختلف الدول الاوروبية والامريكية اللاتينية ، تحمل نتائج مئات الفنانين ، اما من الناحية التاريخية فيحتل معرض تيوتركوبولس « الفريكو » ( كريت ١٥٤٠ - طليطلة ١٦١٤ ) مكانة متميزة ، فهو اكبر عرض جرى حتى اليوم لاعمال هذا الفنان ، ستون لوحة جمعت من مختلف المتاحف الاسبانية ، اضافة الى تلك المستعارة من ثلاثة متاحف امريكية ، اضافت على منظر واجهة البرادو طابورا لا ينتهي من الزوار لمدة شهرين .

اما الموسم الحالي فهو حافل كذلك بنشاطات



مماثلة ، ففي أيلول افتتح معرض شامل للفنان كانوغار (ظليطة ١٩٣٥) الذي سنجاول التعريف به في مناسبة قادمة ، وفي أوائل تشرين الاول كان الموعدمع «بارتولومي موريليو» ، في معرض نظمه متحف البرادو بالتعاون مع متاحف أخرى اجنبية وأحدث صدى عالميا .

هذا ، وينتظر اقامة معرض شامل لسالفادور دالي في كانون الاول تحت عنوان « تحية لغاللا » زوجة الفنان المتوفية مؤخرا ، ومعرضين لبيكاسو ورفائيل البرتي . وبالتوازي مع ( موريليو ) أقيم في متحف الفن الحديث بمديرع معرض لاعمال ستة من الفنانين الحائزين على جائزة الدولة لعام ( ١٩٨١ ) .

فيما يلي محاولة - لا تخرج عن حدودها الاخبارية - لاستعراض الحديثين المذكورين مع تعريف موجز بالفنان ( مانويل اورتيث ) .

في الثامن عشر من تشرين الاول الماضي وبمناسبة مرور ثلاثمائة عام على وفاة الفنان الاشبيلي ، بارتولومي استيبان موريليو ( ١٦١٧ - ١٦٨٢ ) افتتح المعرض الذي نظمه متحف البرادو بالتنسيق مع الاكاديمية الملكية للفنون في لندن ، اكبر عرض ينظم حتى الان لاعمال هذا الفنان .

بات معروفا ان موريليو تعرض لاهمال كبير من قبل العالم المختص حتى اواسط القرن الماضي ، واعتبر - وما زال البعض يحمل الراي ذاته - فنا « سهلا ومزخرفا » ، وربما ساعد على هذا الاعتقاد شعبية العديد من اعمال ( موريليو ) التي زخرت غلب الشوكولاته والحلويات ، وكذلك طرافة الطفل الذي يصطاد القمل والتي تثير اعجاب انسان الشارع وتبعث لديه ميل الى تزيين جدران به او بالطفلين الذين ياكلان الفواكه المسروقة ، ومن جهة أخرى مازال المتدينون يواجهون في صلواتهم عشرات النسخ المطبوعة من اعماله الدينية ، وهي تشكل الجانب الاكبر من نتاجه . كثر هم الفنانون الذين عالجوا باعمالهم قضايا ومواضيع الدين ، لكنهم لا يتمتعون بشعبية مماثلة ، ولعل السر كامن في اللغة التي استخدمها موريليو ، لغة الشارع ، لقد نقل الملائكة والقديسين الى مسرح الشارع وجعلهم مماثلين لعامة الناس مما قرب تلك الشخصيات من قلوبهم .

وهذا الجانب دفع بعض مؤرخي الفن الى الازراء ( بموريليو ) باعتباره « فنانا دنيائيا » لكن مؤرخي الفنون

عن ريبيرا وثورباران . انه يتطور ويشهد تقنيته ليستطلع ، ويسير في درب الضوء الذي حمل لفنانني القرن السابع عشر مجدهم » .

ويرى انقولو ان موريليو كان رائدا في الباروك وانه أحس بقدم الروكوكو :

« وربما لهذا رحلت غالبية الاعمال التي عالج فيها الاطفال الى الدول الاوروبية الاخرى التي سبقت اسبانيا في تنويع الباروك » .

لقد اشتمل المعرض على سبعين لوحة وخمسة وعشرين رسما ترفع من أهمية الحدث ، فهي رسوم ودراسات انجزت بخطوط مختزلة ، منحنية ومنكسرة تحيط بالاشكال دون أن تحاصرها ، وكل ذلك بكثير من التجريد مما يضفي عليها نبض يعم بدوره في الفراغ المحيط .

لقد اعتبرت مدرسة ( التصوير الاسبانية ) وحتى اواسط القرن التاسع عشر كتابع للمدرسة الايطالية في نابولي ، وفي تلك « التبعية » كانت تضيع وتهمل الاسماء ، مع استثناء واحد : موريليو ، أما فيما يتعلق بريبيلا فقد اعتبر دوما فنا ايطاليا نظرا لطول اقامته في ذلك البلد .

ويرجع غنى ( موريليو ) الى كثرة العناصر التي استخدمها في اعماله ، نجد لديه الواقعية الطبيعية الاسبانية واصداء ( ثورباران ) و ( ريبيرا ) بين تأثيرات أخرى من اسلافه وتلك القادمة من ايطاليا ، ونراه يفتح في مرحلته الاخيرة على الباروك الفلاماندي ( روبنز ، فان ديك ) والطبيعية الهولندية التي تحررت في القرن السابع عشر من النموذج الايطالي .

كان ( بارتولومي ) الابن الرابع عشر والاخير للحلاق الجراح بارتولومي استيبان وماريا يريث موريليو ، تيم في التاسعة من عمره . وتبعاً للتقاليد العائلية رزق تسعة أبناء ، شهد موت زوجته وستة من ابناؤه ، لكن الوحدة والحزن لم يؤثر على نتاجه وشهرته التي راحت تنتشر منذ بلغ الثلاثين ، ليموت في الخامسة والستين والفرشاة في يده اثر وقوعه من حمالة كان يستخدمها لتجديد لوحاته كنيسة له . كان تشي

قادر

المنشور في



التقدير المتأخر كان حضور مانويل أورتيث ( خائن ١٨٩٥ ) فهو يشغل - بموقعه المتميز في مدرسة باريس الإسبانية - مكانة بارزة في تاريخ الفن الإسباني المعاصر ، وقد كان من الضحايا التي هجرت في الظل عندما وجهت الانوار على أسماء أخرى من رفاق الدرب ، كبيكاسو على سبيل المثال .

وهذه محاولة للتعريف به ، أرفقناها بمتقطعات من حديث أجراه بمناسبة المعرض :

### « مانويل أورتيث ، المفوار »

ولد في خائن لكنه قضى رحلة الاكتشاف الأولى في غرناطة ، وعلى الرغم من مدريد ، باريس والمنفى ، ما زال يحتفظ بلهجته الغرناطية .

كان شقياً ، يقضي يومه برمي الحجارة والمساجلات : [ قضيت طفولتي في الفترات على الأحياء الأخرى وما زلت مفواراً حتى اليوم ، مع استبدال الحجارة بالفرشاة والألوان . يعترف بأنه كان تلميذاً فاشلاً » كنت دائماً غائب الدهن ، والشيء الوحيد الذي كان يجذبني هو رسم وتمثيل الأشياء : كنت اقتني بطاقات بريدية لأنقل منها الحافلة ، أو صياد السمك ، في الحادية عشرة من عمري بدأت دراسة التشكيل في مرسوم الفنان الغرناطي [ لاورتشا ] بعدما اقتنعت والدتي بالهواية ، ثم قدمت إلى مدريد ، تزوجت من ( إيسابيل كلارا ) التي توفيت في أواخر ١٩٢٢ ، أخذ ( فريديريكو غاريثا لوركا ) على عاتقه رعاية ابنتي عندما قررت الرحيل إلى باريس ، وذهبت لأقضي ثلاثة أشهر فبقيت عشر سنوات ، كان مانويل دي فاليا قد زودني برسالة لبكاسو ، التقينا ودامت صداقتنا طول العمر . ]

- [ في باريس عام ١٩٢٢ كانت تهمين ما بعد التكميلية ، كانت الحياة بالغة الروعة والبوهيمية وقد سحرتني مونبارناس ، في تلك الأثناء جرى التقاء الدانا مع السيرالية ، لكنني لم ارتبط بهذه الاتجاهات لأن عدوانيتها لم تقنعني أبداً ، وربما لذلك تجد في عمالي شيئاً من العذوبة ، لم يجذبني تصوير مرحاض ما أو أي شيء من هذا القبيل مع أن الناس كان يدفعون من أجلها مبالغ كبيرة ، كان بيكاسو يقول أن في القمامة كثير من القيم التشكيلية لأن في القمامة نسبة عالية من القيمتين »

« قضيت سنواتي الباريسية تلك في الظل ، محاولاً انقاذ نفسي ، وعدت إلى إسبانيا بدعوة من جمعية « أصدقاء الفن » لعرض عمالي في مدريد ، كان يغلب عليها المنحى التجريدي مع شيء من التكميلية ، وما أقسى النقد الذي واجهته ، كان صارخاً إلى درجة



مكانو غار - تكوين مع جندي

### « أربعة جوائز وتقدير متأخر »

المصورون مانويل أورتيث وغورديليو وخوسيه إيرنانديث وخوان بيخوان والنحات الفارو هم الحائزون على جائزة الدولة لعام ١٩٨١ ، وقد اجتمعوا بأعمالهم في تشرين الأول ضمن صالات متحف الفن الحديث بمدريد .

ولا يتسع المجال هنا لاستعراض وتحليل الأعمال إضافة إلى أنه يكاد يكون من العبث التحدث عن أعمال لم يرها القارئ مع ما تمثله الصور الفوتوغرافية من أجحاف في حق التصوير على وجه الخصوص .

النحات الفارو ( فليشيا ١٩٢٩ ) يبعث الحيرة وتنتفي الدهشة أمام أعماله ، فخطوطه الحديدية - تشكيلات بالاسلاك - لم تقنعنا على الرغم من أنها تحمل الكثير من الليونة والصفاء ، بينما تتصف أعماله الحجرية بقدر أكبر من الرزانة ، ولشد ما يذكرنا ببرانكوزي ، أما فيما يتعلق بالمصورين فقد أنصب اهتمامنا بخوسيه إيرنانديث ( طنجه ١٩٤٤ ) ، والحائز مؤخراً على جائزة بينالي الحفر في النروج ، وقد حضر بأعمال تصويرية تحمل الكثير من تأثيرات تقنية الحفر الذي استغرق به لسنوات طويلة ، لكن هذا لا يطمس قيمته التصويرية في أعمال تروي بواقعية خيالية حياة أشباحه ، أنه يستحق دراسة خاصة .





رفائيل كانو غار بجانب أحد أعماله

## « من الفن الاسباني المعاصر »

شغلت اسبانيا وما زالت ، مكانة مرموقة في عالم الفنون التشكيلية . والامر لا ينحصر باسماء معروفة كفيلاسكيث ، الفريكو ، غويا ، ثورباران ، موريليو ، ريبيرا . . . والقائمة تطول . . . . . وانما ابعد من ذلك ، فأي مؤلف لتاريخ الفن يبدأ عادة بشرة التاميرا ، تلك الرسوم التي ابدعها انسان الكهوف منذ ما يقارب المائة وثلاثين قرناً . . . . .

ولعب المصير بشبه الجزيرة الايبيرية لعبة مشابهة لما عاشته بلاد الشام : الغزوات ، التي خلفت وراءها - احياناً - وجهها الايجابي الوحيد ، نقصد الآثار الثقافية ، فقد عمر شواطئها الفينيقيون ، وغزاها الاغريق ، والرومان ، والقوطيون ، وشن النورماند ( طارق بن زياد ) و ( موسى بن نصير ) وما ترتب على الحدث من ثورة في حياة وثقافة هذه المنطقة .

لسنا بصدد التعرض لهذه المواضيع المفرطة بغناها ، ولكن لا بد من الإشارة الى ان اسبانيا تعتبر من البلدان القليلة - ان لم نقل الوحيدة - التي تمتعت باستمرارية في العملية الثقافية ومنذ بداية الفتح العربي بالتحديد ، فهي لم تعش الفياهب التي مرت بها اوروبا في العصور الوسطى ، وذلك بفضل الحضارة العربية التي حافظت على سطوع هام بينما راحت تخبو في بغداد الدولة العباسية . ثم جاء الانبعاث الاوروبي ، او ما يعرف ببصر الازدهار ، وبينما وقعت البلاد العربية في عتمة التخلف والانحطاط الى درجة تكاد فيها اليوم نشك بان يراع اجدادنا هي التي ابدعت ما نفخر به ، وهو امر لا ريب فيه بالطبع .

لم تكن اسبانيا بعد القضاء على الممالك العربية منيرة كلها ، فقد « ابدعت » كذلك محاكم التفتيش

دفع الشعراء ( لوركا ونيرنونا ) و ( اليكساندري ) و ( التولا غيري ) الى نشر بيان يدفعون فيه عن اعماله . وحصل على عمل كمدرس في برشلونة قبل اندلاع الحرب الاهلية بسنتين ، وقضى هذه الاخيرة في المدينة ذاتها ، ومع الهزيمة عبر جبال البرينية سيراً على الاقدام ليجمع في فرنسا مع والدته وابنته ، قضى خمسة عشر يوماً في معسكر اعتقال فرنسي بالقرب من الحدود كان يزج باللاجئين الجمهوريين ، الى ان حرره ( بيكاسو ) فمضى الى باريس ، عاد الى مرسمه السابق لكن اندلاع الحرب العالمية الثانية واحتلال النازيين لباريس دفعاه الى منفى آخر : الارجننتين .

- [ قضيت هناك عشر سنوات اخرى ، وقد اعتبرت في نهاية الامر فناً ارجنتينياً ، بإمكانك مشاهدة بعض اعماله في ( الطباعة الحجرية ) وعمل بالفواش في متحف الفن الحديث بنيويورك كنموذج من الفن الارجنطيني .

وعشت فترة في المكسيك ثم عدت الى باريس عام ١٩٤٩ » .

و ( مانويل اورتيث ) يربط ذكرياته بصداقتين : ( بيكاسو ) و ( لوركا ) اما عودته الى غرناطة فلم تتم الا عام ( ١٩٦٠ ) وكانت رحلة للبحث عن لوركا ، كان صديق الطفولة ولم تفرق ابداً ، قضيت ثلاثة اشهر في البحث عن قتلته ، عن السبب ، وكيف ، اقترفت الجريمة ، كانت القضية حية ما تزال ، وفي المقبرة آثار طلقات الاعداء . » .

يقول عن لوركا : [ كان بريقاً رائعاً ، برقاً ساطعاً ، لم التق بمثل له ، لقد تغير الشعر لكنه ما زال يضيئنا . ] وعن الموسيقار مانويل دي فاليا [ رائع بروحانيته ] ، اما عن بيكاسو : [ لا ، بيكاسو كان ثوراً ، الخير والشر ، الشيطان والقديسة تيريزا ، طيب وجميل ، وفي الوقت ذاته مروع ، كان يقول عن نفسه : انني قاس لانني اذافع عن نفسي ] ثم يتحدث عن لقائه مع ( سترافينسكي ) و ( رافيل ) .

ويروي كيف كان يحلم في طفولته بمصارعة الثيران وبغناء الفلامنكو . ويقول عن عازف الفلامنكو « باكودي لوثيا » : « لقد ولد في النبع وشرب وعزف الفلامنكو بشكل ساحر ، ولكن ، عندما يسيطر الانسان على عمله يبدأ التيه ، انني لم اسيطر يوماً على التصوير ، وبيكاسو كذلك ، ولهذا لسنا بين الصائعين . » .

ويقول عن عمله : [ الفنائية في الانسان هو تنفسه ، وفي الميت تلك الدماء التي تغادر الجسد ، الثور لا يموت بدون دماء ، غنائيته كامنة اذاً في دمه ، قد لا ترى الدماء في اعماله ، لكنك تشعر بجريانها ] .



الكنسية ، لكن هذا لم يمنع من ظهور سيراتانتيس ، ولوبي دي فيفا ، كالديرون دي لا باركا ، الفريكو ، فيلاسكيش ، ثورباران ، وغيرهم .

ولا شك ان محاكم التفتيش المذكورة استطاعت لجم التطور العلمي قبل كل شيء ، فالعلم كان في عرفها زندقة ، ولم تكن تتمتع بحدة الرؤية الكافية لترى في اعمال من ذكرنا مساهم حاسمة في تايوتها ، وكان لا بد لبلاد تملك هذا التراث ان تنجب من يتابع حرفة الابداع ، فنجدهم يجتمعون منذ نهاية القرن الماضي ، وبشكل خاص في مجال الادب ، مجموعات ابرزها ( جيل ٩٨ ) ، نذكر من اعضائها ( بيو باروخا ) و ( اوناامونو ) و ( فاليي ) و ( اينكلان ) و ( اثورين ) . . . وفي التشكيل ( سوروليا ) و ( فورتوني ) و ( سولانا ) . . ثم خرج الينا ( بيكاسو ) و ( خوان غريس ) و ( سلفادور دالي ) و ( خوان ميرو ) والنحاتون ( بابلو غارغاليو ) و ( خوليو غونثاليث ) و ( البرتو سانتشيث ) وغيرهم . غالبية هذا الرعيل غنية عن التعريف لذا سنحاول اليوم تقديم من جاء بعدهم ، أولئك الذين يبدعون الآن .

### « رفائيل كانوغار »

يعتبر كانوغار واحد من ابرز الوجوه التشكيلية المعاصرة في اسبانيا .

بدأت رحلته عام ( ١٩٣٥ ) في توليدو ( طليطلة ) الجميلة ، العريقة ، وفي ازقتها الضيقة التي تذكر بدمشق القديمة قضى طفولته وسني الحرب الاهلية ، ثم انتقل مع اهله الى مدريد عام ( ١٩٤٤ ) حيث تابع دراسته الثانوية ، وسرعان ما انتقل والده للعمل في سان سيباستيان ، وهناك تلقى كانوغار أولى دورس التصوير على يد الفنان ( مارتيارينا ) الذي نصحه عام ( ١٩٤٨ ) بمتابعة الدراسة في ( مدريد ) في مرسوم الفنان الكبير ( فاشكيث دياث ) الذي احتفل مؤخرًا بمرور مئة عام على ميلاده .

ودامت الدراسة خمس سنوات ساعده ( دياث ) خلالها على تمحص مختلف التقنيات ، وانجز اعمالاً يبدو جلياً فيها أسلوب وتأثيرات معلمه .

ومع اصدقاء الدراسة : ( ثامبرانا ) و ( دي فرا ) و ( كالفو ) . . . عرض لأول مرة في مدريد ، وعاد عام ( ١٩٥٤ ) ليقوم معرض شخصي لاعمال وقفت عند عتبة التغير ، فقد اتجه بعد ذلك الى التجريد ، وسافر الى باريس متعطشاً لافق أوسع يساعده على تبين شخصيته ، واضطر لتغطية تكاليف السفر الى انجاز لا تستجيب لقناعاته .

وتمكن من عرض أعماله في ( غاليري آرنو ) في باريس ، ثم عرض في مدريد ضمن مجموعة تمارس

التجريد .

انها مرحلة الاستغراق في البحث وحمى العمل ، يعرض في فرنسا وبرشلونة ويلتقي بالفنانين ، يسافر ويعرض في ايطاليا ، يتوجب التذكير انه كان في العشرين من عمره .

ومع عودة ( انتونيو ساورا ) ( شقيق السينمائي المعروف كارلوس ساورا ) من باريس ، واستقرار ميلياريس في ( مدريد ) ، تشكلت النواة التي تمخضت فيما بعد عن مجموعة ( ايل باسو ) ( الخطوة ) ومن اعضائها - اضافة الى المذكورين - ، خوانا فرانسييس وريفيرا والنحات ( بابلو سيرانو ) الذي اقام في حزيران الماضي معرضاً شخصياً في متحف ( الارميتاج ) اللينيفرادي ، وهو من ابرز النحاتين الحاليين .

وصدر بيان ايل باسو عام ( ١٩٥٧ ) طارحاً مهمة إحياء الفن الاسباني المعاصر ، بعد المرور بمرحلة نضوب النقد وركود السوق ، وذلك من خلال برنامج ينظم المعارض ، والمحاضرات ، والندوات والمنشورات الخ . . وعلى الرغم من ان ( ايل باسو ) لم يتجاوز عامه الثالث الا انه ترك أثراً هاماً في الحياة التشكيلية المحلية والعالمية وذلك بمشاركته المتميزة في بينالي البندقية التاسع والعشرين وفي متحف الفنون الزخرفية في باريس ، والصدى الذي انعكس في النقد الايطالي والفرنسي ، دليل على هذا .

لقد كان يل باسو ( خطوة ) فعلية نحو ملء الفراغ المحلي ، واثارة اجواء الفنون ورفدها بقدرات جديدة ، فامجد الفن الاسباني المعاصر كانت قد هاجرت الى بيكاسو ) و ( خوان غريس ) و ( غارغاليو ) و فرنسا - بشكل خاص - هنالك اشتغل ومات ( بابلو بيكاسو وغريس وغارغاليو وغونثالث ] وغيرهم . ثم ان قسم آخر من الطاقات المبدعة عانت من النفي اثر الحرب الاهلية ، فرحل النحات البرتو الى موسكو ، والمصور ريناو الى المانيا الديمقراطية والشاعر البرتي الى ايطاليا والسينمائي بونويل الى المكسيك والموسيقيار كاسالس الى أمريكا الوسطى والروائي سيندر الى الولايات المتحدة والشاعر ليون فيليبي الى المكسيك ، . . . . . والمجال لا يتسع لذكر الجميع .

عمد ( كانوغار ) الى مرافقة نتاجه التشكيلي بتسجيل للافكار التي تدور بذهنه واضعاً امامنا ترجمة للاحاسيس والمشاكل التي حاول الاجابة عليها على مساحة اللوحة ، فيما يلي مقتطفات مما كتب عام ( ١٩٥٨ ) : [ لخلق لغة ما لا بد من الاتصال مع الواقع ، واقع اعتاد التهرب منا ، والطاقة المبدعة قادرة على التقاط بعض مظاهر الواقع دونما حاجة للجوء الى اشكاله الظاهرية ، ليكن منهاج الخلق ديناميكياً ، فهذا





كانو غار - نقطة من المدينة .

درجة يمكن القول فيها أنه أزاح الشكل ، فالنور يصبغ  
الاجزاء النافرة دافعا الى الخارج اشكالا كانت غارقة  
في العتمة ، انه نور فولاذي ، ينهش اعماله ، ويشكل  
مناظر كابوسية تتحرك تحت سماء سوداء ، ثقيلة .

نلحظ في الاعمال التي انجزها ما بين عامي ( ١٩٥٩ )  
و ( ١٩٦٣ ) ، وعلى الرغم من تبنيه التجريد ، ميلا  
الى التشخيص وحاجة الى التعبير بجلاء اكبر ، الى  
هذه المرحلة تعود الصور الشخصية لدومينغيث  
( ١٩٦٠ ) والقديس كريستوفورو ( ١٩٦٠ ) ولوحة  
شخصية فيلاسكيث ( ١٩٦١ ) وبين هو التأثير الهام  
لاعمال غويا السوداء ، لقد بدأ يجمع ما بين المجرد  
والمحسوس ، انه الخروج الى التعبير الذي سمي من  
قبل النقاد ( التعبير المجرد ) .

ضربات اللون لا تندثر ، بل تنفلق في مراكز محددة،  
وبدأت بالظهور الخطوط الهندسية ، مربعات وصلبان  
تقسم اللوحة الى اربعة مساحات ( الشفاف ١٩٦٣ ) ،  
وعمد كانو غار في لوحة ( الحادث ) ١٩٦٤ الى إصاق  
اكثر من مشهد للسيارة المحطمة بالغا بال تكرار والتكوين  
النتائج التشديد المرغوب للحدث .

في عام ( ١٩٦٥ ) انتقل الفنان الى الولايات المتحدة  
الامريكية ، مدعواً من قبل الكوليج اوف اوكلاند ،  
ومكث هناك عاماً كاملاً هجر خلاله ليقترّب من مدرسة  
نيويورك ، وبشكل خاص مما كان يصنعه راوشيمبرغ ،

يتطلب الاحساس بالزمن .

... المطلوب انجاز بني متكامل باحثه عن ايقاع .

... انني افلح الارض كمزارع قشتالي ، وعندما

احاول الامساك بها تفلت من اصابعي . »

ثم في عام ١٩٥٩ : « لقد نسينا الجمال الفيزيقي  
للمقاييس التقليدية لانها فقدت كل علاقة مع واقعنا .  
ونشعر احيانا بالحاجة الى المسوخ لان الكريه في الحياة  
يمكن ان يتحول في التصوير الى جميل ، حي ، ومعبر .  
لم تعد تنفعني فكرة انجاز « عمل فني ، انسي

احتاج الى دفع عاطفي ... » .

وكان قد هجر الفرشاة مستعيضا عنها بيديه  
وبانبوب الالوان ، يشرح ذلك بقوله : « .. هجرت  
الفرشاة في محاولة مني لنسيان الحرفية وحسن  
الصناعة ، اريد التعبير بأبسط الوسائل ، وبشكل  
مباشر عن الحالة التي احياها . »

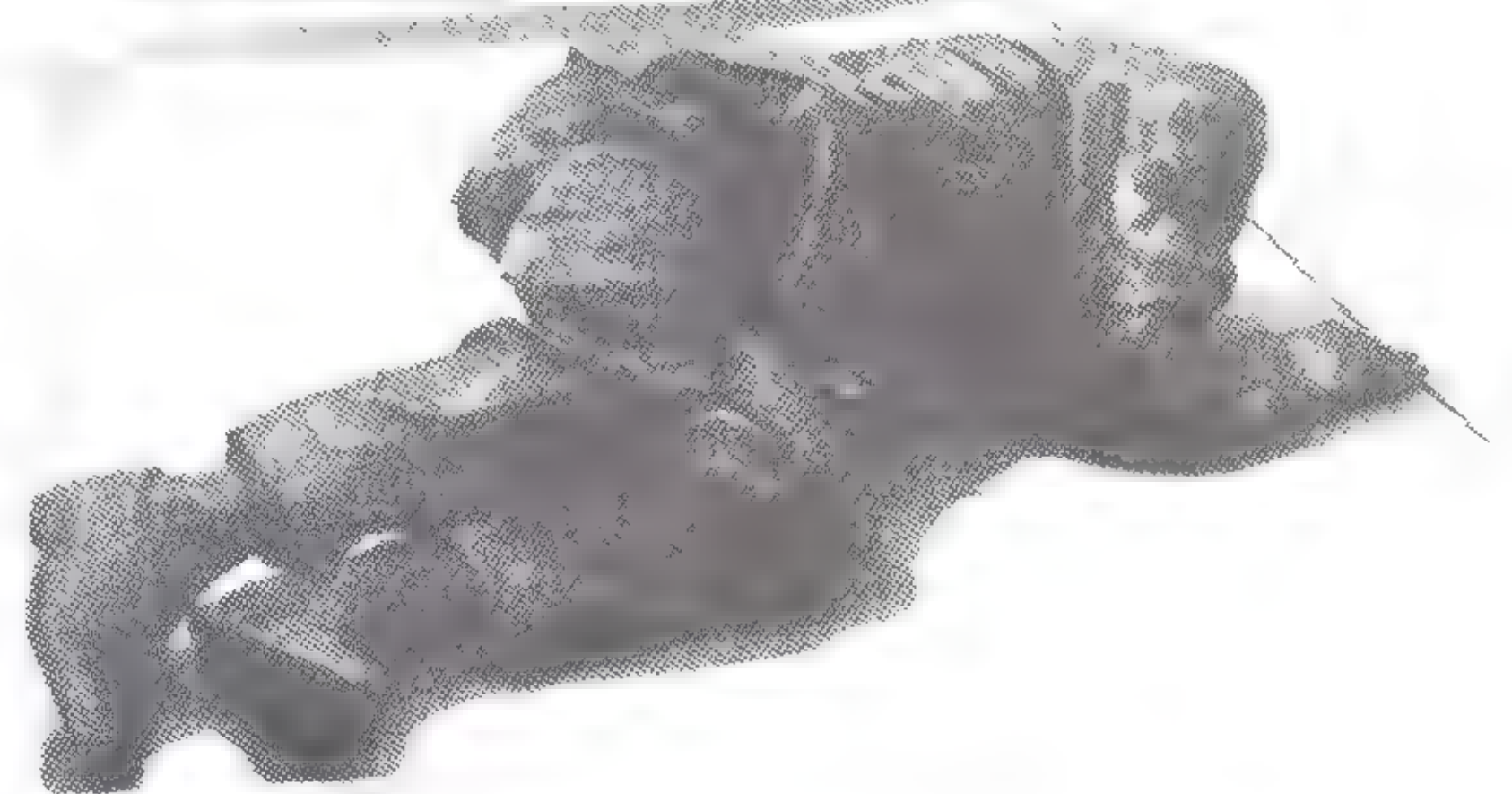
وعلى الرغم من أن أسلوب التصوير الغربي غارق  
في خواء وفوضى ما قبل التكوين ، ومن استجابة  
كانو غار لذلك الأسلوب يؤكد : [اريد ان تبقى قدامي  
ملتصقتين بالارض ، على اتصال بالواقع لخلق اشكال  
عضوية ، حية ، لان الفن لا يمكن ان يفقد انسانيته ،  
اعتقد انه يتوجب علينا تجاوز التفريق بين التجريد  
وتسليط الاضواء على الواقع من زاوية اخرى ] .

للضوء دور هام في هذه المرحلة من نتاجه ، الى



وكان في النصف الاول من الستينات قد عرض اعماله في برشلونة وروما وباريس وميلانو وبيال واوسلو وساو باولو ونيويورك وريودي جانيرو ولوس انجلس ، وكاراكاس ومونتيفيديو وطوكيو ولندن وتورين .... وفي الولايات المتحدة ادخل كانو غار على اعماله عنصر الفوتوغراف ، وليس الامر بجديد بالطبع فتلك التقنية كانت قد استخدمت بشكل واسع ، لكن الجديد لديه هو كيفية استخدام العنصر الجديد ، اصبحت اللوحة حامل لمشهد ، لكائنات انفصلت فيها الروح عن الجسد ، انها ملقية او موضوعة بشكل عفوي ، مرحلة الانتقال هذه - الى تمثيل المشاهد البشرية - اعتبرها بعض النقاد واقعية جديدة ، وهنا ، تعقياً او استطراداً ، نذكر ما قاله الشاعر الاسباني الكبير ( انتونيو ماتشادو ) : [ على الرغم من ان كل شيء - في الواقعية - قد قيل ، الا ان كل شيء قد قيل بشكل غير كاف ] .

ويقدم كانو غار مشاهدته البشرية بروح لامبالية ، حيادية ، تاركا للمشاهد مجال حركة اوسع في عملية التواصل ، ها هو يقول : « اصور الواقع ، وبينما اقوم بذلك التقي بواقع اجتماعي لا يرضيني ، عندئذيتحول تصويري الى شاهد ، انني استخدم مختلف وسائل الاعلام والنشر ، من صحف ، ومجلات ، وسينما ، الخ



القتيل ١٩٧٢

فاواجه ذلك الكائن المجهول ، الذي يفتقد للراس ، الخاوي ، الذي تجده في كل مكان ... » . ان الاسود هو « اللون » المسيطر في اعمال كانو غار ، لاعماله فعل طلاقات الرصاص ، عنيف ، قاس ، مر ، متآلم ، قلق ، وبكلمة واحدة : انساني .

ولعل اكثر مراحلها قربا من انسان الشارع تلك التي تمخضت من ارادة التعبير بشكل اعنف اقرب الى الملمس الواقعي ، نقصد استخدامه للبعد الثالث في اعماله مما يجعلها منحوتات لوحية او لوحات نحتية ، ويمكننا ، امام عجز القارئ من رؤية الاعمال ذاتها ، تلمس عمق الاهتمام الذي اولاه الفنان للحياة من حوله بمجرد تصفح لعناوينه ، الحوار - العدوان - التحية - المصافحة - انتظار - الخ .

ما بين عامي ١٩٦٨ و ١٩٦٩ سافر كانو غار كثيراً . لكن أبرز وأغزر رحلاته انتاجا اقامته في لوس انجلس بدعوة من ( مؤسسة تماراند لليتوغرافيا ) فقد انجز هناك ( ٢٢ ) عملاً مطبوعاً على الحجر ، عشرون منهم تؤلف موضوعين ( الارض ) و ( العنف ) .

الابعاد التراجيدية التي مثلها في مجموعة (العنف) اعاد الى الاذهان قربه من ( غويا ) والحقيقة انه لم يبتعد الا مؤخراً عن تأثيرات العبقرى الاصم . قدم كانو غار مجموعة ( العنف ) بمقتطف لباسكال : [ - لماذا تقتلني ؟ - الا تعيش في الجانب الآخر من النهر ؟ يا صديقي ، لو كنت تحيا في هذا الجانب لاعتبروني مجرماً ، ولما كان عادلاً ان اقتلك ، ولكن ما دمت تعيش في الجانب الآخر فانا شجاع وقتلي لك عادلاً ] .

هل ثمة داع لايضاح مضمون المجموعة ؟ وبشكل ذكي ، ومستخدماً عناوين لاعمال (كانو غار) يطرح الناقد الاسباني غارثيا تيثون التساؤل التالي : « وماذا يبقى من ( بكاء ) ( الاسرى ) المتحلقين ؟ ( المهانون ) و ( الهاربون ) و ( المنتظرون ) ، من كتلة ( القتيل ) المجهولة ؟ من الجنود الرماديون الذين فقدوا انسانيتهم ؟ من ( المنكبين ) ، ( الفارين ) ، من ( الاعتداء ) ، ( الاعتقال ) ، ( الحشد ) ، من ( الحرية السجينة ) ؟ » يبقى ( العناق ) ، عديدة هي الاعمال التي عالج فيها الفنان لحظة العناق ، الحب ، التضامن والاخاء .

بعد عودة الديمقراطية الى اسبانيا عام ( ١٩٧٦ ) بدأت هموم الواقع تنهار لدى ( كانو غار ) بعض النقاد يعتبرون عودة الفنان الى حالة الخواء الماضية ، وان كانت بأشكال أخرى شديدة الشبه بما كان يصوره ( مالفيتش ) في العشرينات ، « سبر لاغوار الذات البشرية » الخ .. لكننا نميل أكثر الى تعبير الخواء ، وليس في الامر ما يدهش ، لماذا انقطع ( رامبو ) عن كتابة الشعر ؟ كم من الكبار شعروا بالعجز في لحظات . قد تدوم سنوات ؟





شخص



الحشد ١٩٦٩



تظاهرة ١٩٦٩

واخيرا ، مع ثقتنا باننا لم نوف انتاج الفنان حقه  
فما المحاولة سوى تعريف به ، نستعير التصنيف الذي  
وضعه الناقد ( خافير ايريرا ) للموضوعات وعملية  
التكوين لدى ( كانوغار ) :

يقسم المواضيع الى مجموعات اربع :

١ - علاقات اجتماعية : حوارات - تعانق -  
عشاق - مشاهد الاخاء - المأتم ...

٢ - مضامين سياسية : ثوار - عاطلون عن العمل  
- ايدي وقبضات مرفوعة - تحالف وتعانق السياسيين  
- المتظاهرون - الاعتقال - السجناء - الشرطة -  
الخطيب - المتهمون - الاسرى .

٣ - العنف : حوادث - جنود قتلى - مشاهد  
الارهاب - ملاحقات - تعذيب - اعدامات - مكبلون -  
السجان .

٤ - مشاهد جماهيرية : لقطات من المدينة -  
متعصبون - الخوف - الدعر الجماعي - مسيرات  
المهاجرين - تحية الحشد .

وتنقسم عملية التكوين في اعمال ( كانوغار ) في  
مختلف مراحلها الى الاستخدامات التالية :

الفوتوغراف ويعتمد على صورة أو هيئة حدث  
يمثل جماعة أو فرد متوحد .

تقطيع الحدث - يختار من المشهد قسم أو اجزاء  
كالايدي ، والارجل ، والرؤوس والجذع .. اكان هذا  
فردا أم جماعة .

الخلفية - المشهد مثبت على قماش أو لوحة  
خشبية ، كشاشة يدور فيها الحدث .

الشكل - يأخذ كانوغار المشهد مسطحا . يحذف  
منه ما لا يخدمه ويؤكد الاجزاء المختارة باضفاء الكتلة  
عليها ( نحت يعتمد الفير غلاس ) . وهذه المنحوتات  
طبيعية منقولة بدقة عن الواقع كي تشكل استمرارية  
الصورة الفوتوغرافية - الاساس ، دون أن تبدو  
غريبة ، الاسود يهيمن على العناصر المرسومة  
والمنحوتة .

الملابس - وهي قطع يقتنيها الفنان في ( البالة ) ،  
مستهلكة ، لا تناسب قياس تماثيله .

الايدي - في بعض الاعمال هي الوحيدة التي تنفر  
من اللوحة ، بل ان بعضها تمثل الايدي لا غير .

السيلويت ( الخيال ) : وهي ترافق الجزء البارز  
مصورة على الخلفية . أو تثبت على اللوحة بعد اقتطاعها  
من مواد قاسية كالخشب أو الصفائح المعدنية .

المنظور : وهو جمع العناصر على مساحة اللوحة ،  
التي تجاوزت من هذا الجانب أو ذاك حدود المربع .  
أو المستطيل ، بشكل يوحي - أو لا يوحي - بالعمق .



ملف خاص

## عن فن الخزف

- ماهو الخزف .
- الخزف في الشرق الأدنى ماقبل التاريخ .
- رحلة تاريخية في فن الخزف العربي والاسلامي .
- الخزف العربي المعاصر وتجارب الخزف في القطر العربي السوري .
- تقنية فن الخزف .
- الخزفيات - القسم ١ - ٢



# ما هو الخزف

## الخزف ( سيراميك ) ؟!

يطلق هذا التعبير على نوع من المنتجات الطينية ، لان المواد الاولية الاساسية للخزف هي : الكاولين ( تربة هشة بيضاء ) والفضار والطين [ مركبات الخزف اللدنة هي : الكاولين والفضار والطين ، اما غير المرنة فهي : الصوان والرمل والكلس والشاموط وغيرها ] وتبعا للتركيب الكيميائي والحراري ، تنقسم المواد الخزفية الى : آجرية ودولابية ، ومسامية وحجرية وبورسلانية .

وان كلمة [ السيراميك ] تعود الى اليونانية [ حيث كان الخزافون في اليونان القديم يسمون « كيراموس » ] Kerameus وكلمة Keramos كانت تطلق عموما على منتجاتهم [ ، واليوم نطلق تعبير الخزف على كل المنتجات المصنوعة من الطين ، وفضار الخزافين الذي يشكل بسبب خواصه اللدنة ، ثم يجفف ويحرق في افران خاصة .

وتوجد كميات هائلة من الانواع الخزفية ، تبعا للغرض المطلوب ، للمنظر او الاستعمال ، فينقسم الخزف بشكل اولي الى : خزف خشن [ للاستعمال الصناعي والمعماري ، مثل : قرميد السقوف ، والصفائح والبلاط والاجر والعوازل ، والانابيب وغير ذلك ] ، والى خزف ناعم [ الكهربائي والتقني ، والمواد الصحية ومنتجات الدولاب ومواضيع استعمالية للحاجة اليومية ، المواضيع الزخرفية وغير ذلك ] .

والانتاج الخزفي من اقدم الانتاجات التي قام بها الانسان لان منتجات الخزف المحروق كانت معروفة في الازمنة البعيدة ( ما قبل التاريخ ) ، ونشأتها ترجع الى حوالي ( ١٣٠٠٠ ) سنة [ الخزف المحروق كان مكتشفا في وادي النيل في افريقيا ، ثم في امريكا واماكن اخرى ] .

عن القاموس الثقافي  
ترجمة : محمد حسام الدين

وان اقدم اداة الانتاج الخزف هي دولاب الخزافين [ صحيفة مستديرة تدور لتشكيل الانتاج ، وخاصة الاواني ، اما في ايامنا هذه ، فتدور بواسطة الكهرباء ] . حتى الحرق الحالي فقد اصبح آليا ( كافران التونيل ) .

## البورسلان : ( كلمة ايطالية )

يطلق على منتجات من مادة متماسكة ، ذات قشرة كثيفة ( جدار الانتاج ) ، شفاف في الطبقات الرقيقة ، ووصف على انه مادة نبيلة [ فخمة وجليلة ] ، ابيض تماما او يكاد ، يتميز بالقساوة والمتانة واللمعان ، [ وعدا عن البورسلان الابيض ، هناك بورسلان ملون ] ، والبورسلان يحتفظ بالحرارة اكثر بكثير مما يحتفظ بها الحديد مثلا .





فك القالب وظهور القطعة



صنع الخزف عن طريق القالب

فلسبار ، كوارتز ( صوان شفاف متبلور ) ، فمثلا ( بورسلان كارلوفي قاري ) يتركب من ٤٩٪ كاؤولين ، ٢٢٪ فلسبار و ٢٩٪ كوارتز .

ان منتجات البورسلان تصنع اما بالفتح على دولا ب الخزافين ، او بالصب في قوالب جصية كمادة سائلة ، او بطريقة الخراطة ، حيث تكون مادة البورسلان في هذه الحالة ، مرطبة قليلا (على الناشف) .

يجب ان يحرق البورسلان مرتين : اولا تحرق المادة الخام ، ثم يحرق ثانية بعد تجليزه بسائل مناسب ، يحرق بحرارة قاسية ( ١٣٧٠ ) حتى ( ١٤٥٠ ) درجة .

الزخرفة التقنية التشكيلية على البورسلان تنقسم الى : تحت الجليز ، وعلى الجليز ، زخرفة نحت الجليز تكون بعد الحرق الاول ثم تجلز وتحرق ، اما زخرفة فوق الجليز ، يزخرف بها بعد حرق النار العالية وعلى الجليز مباشرة .

وتبعاً لحرارة الحرق ، وكمية المصهر ، ينقسم البورسلان الى قاسر وطري ، والبورسلان القاسي يحتاج الى [ ١٣٥٠ - ١٥٠٠ ] لحرقة ، اما البورسلان الطري فيحتاج الى حرارات الحرق التالية : الاسيوي ( ١٣٠٠ ) الانكليزي العظمي ( ١٢٠٠ - ١٣٠٠ ) بورسلان فريتا ( ١١٠٠ ) .

وتؤرخ ولادة البورسلان في الصين ، في عهد سلالة ( تانغ ) وذلك حوالي القرن السابع بعد الميلاد ، وكانت منتجات البورسلان نادرة والتقنية سرية ، واكتشف البورسلان الطري في القرن السابع عشر في فرنسا ،

اما البورسلان القاسي فقد اكتشف في مايسن عام ( ١٧٠٩ ) م ، اما في التشيك فقد انشئ اول معمل للبورسلان عام ( ١٧٩٢ ) في سلافكوف .

اما المادة الاساسية للبورسلان هي الكاؤولين ،





المرحلة الثانية من صنع الخزف بالدولاب



المرحلة الأولى من صنع الخزف بالدولاب

الى ( جليز لوني وغير لوني ) ، وتبعاً للمعان ( ناشف ولامع ) ، وتبعاً للانصهار الى ( طري حتى حرارة ١٢٠٠ وقاس فوق ١٢٠٠ ) ، وتبعاً للتركيب الكيميائي الى : ( رصاصي ، فلسباري ، المنيوني ، بوراكسي ، الخ ) .

يحرق الجليز على الشكل [ مثل مزهرية وما شابه ذلك ] في الافران ذات اللهب المتصاعد ، او ذات اللهب الراجع ، او في الافران ذات اللهب الافقي ، كما ان هناك افران الحجرة ( موفل ) ، حيث لا تتصل النار بالاعمال المحروقة مباشرة ، ولكن عن طريق تدفئة الغرفة الداخلية للفرن ( تدعى هذه الافران موفل ) ، وهي عبارة عن فرن ذو خزانة كهربائية ، او غير ذلك ، ان حرارة الفرن يجب ان تتفق مع درجة انصهار الجليز ، كما يجب ان يكون للجليز وللقشرة الفخارية تمدد حراري متساو [ حيث كلاهما يتمددان في الحرارة ويتقلصان في البرودة ] ، اما اذا كان تقلص الجليز اكبر من تقلص القشرة ، فينتج عن ذلك ما يدعى بالتشقق ، اما عكس ذلك فيتعرض الجليز للتقشر .

ان الاساس في تكوين الجليز هو الاكاسيد الملونة ، التي تكون مع الرمل ( سيليكات ) المادة الاساسية للجليز ، فمثلا الالوان التي توضع على الجليز المحروق تكون عادة ، جليز رصاصي او يوراكسي ذو درجة انصهار صغيرة ملونة بالاكاسيد المعدنية او بالملونات ، حيث توضع على القشرة المجزأة المحروقة الناعمة ، وهنا

المنتجات المزخرفة فوق الجليز ، تحرق للمرة الثالثة من ( ٦٠٠ - ٨٠٠ ) درجة حين التصاق اللون مع الجليز ، زخرفة تحت الجليز تدوم اكثر .

ولزخرفة البورسلان عدة أنواع : فني ( باليد ) ، لاصق طباعة ، وطبع عن الفولاذ ، حفر ، رش وغيرها .

يوجد أيضا ما يدعى بالبورسلان الحراري ، له قشرة سميكة ، ويبقى به الطعام حاراً مدة أطول ، حيث يمكن جلبه من النار مباشرة الى طاولة الطعام .

ومن المعروف أيضا بورسلان التماثيل والبورسلان التزييني .

الجليز :

الكلمة مأخوذة عن الالمانية ، وهي مادة زجاجية صافية ، توضع فوق المنتجات الخزفية او المعدنية ، يزيد الجليز من القوة الميكانيكية للمنتجات ، وتصبح بذلك غير راشحة ، عدا عن كونها مادة جمالية مزينة ، مرتبطة بشكل كامل بالفرض العملي للموضوع ، وينقسم الجليز عادة تبعاً لعدة اعتبارات : فتبعاً للشفافية ينقسم مثلاً الى ( مغطي وشفاف ) ، وتبعاً للون ينقسم





المرحلة الرابعة من صنع الخزف بالدولاب



المرحلة الثالثة من صنع الخزف بالدولاب

في ألمانيا في القرن الحادي عشر ، وفي الأراضي التشيكية  
ظهر في القرن السادس عشر في مقاطعة بلزن .

فايانس :

نوع من الخزف المسامي ( ذو قشرة فاتحة ،  
نافذة ) ، مغطى بالابيض وغير شفاف ( مغطى ) ، وهو  
الجليز الرصاصي القصديري ، الزخرفة المعروفة هي  
عادة رسم على الجليز ، يطلق فايانس في الوقت الحاضر  
على كل خزف مسامي مغطى بجليز ابيض ، ومصدر  
الكلمة يعود الى اسم مدينة في ايطالية فيانسي وهي  
بجانب بولوني ، حيث كانت هذه المدينة مشهورة  
بالانتاج الخزفي في القرن السادس عشر .

مايوليكا :

نوع من الخزف المسامي ( خزف ذو قشرة نافذة ) ،  
له قشرة ناعمة متعددة الالوان ( جدار الانتاج ) ، كما  
في الجليز الملون ، وأتى الاسم تبعاً لجزيرة مالوركا في  
البحر الابيض المتوسط ، وهي جزء من مجموعة جزر  
باليار حيث كان هناك تجمع كبير لانتاج الخزف في  
القرن الخامس عشر ، وكانت المنتجات تصدر من هناك  
الى ايطالية ، وكانت تدعى تبعاً لاسم اكبر هذه الجزر .

فالجليز الملون يؤثر كمصهر حيث يوصل خلال الحرق  
بين اللون الموضوع والجليز الاساسي ، ان الالوان على  
الجليز تستعمل لتلوين المنتجات بطريقة الطبع او  
الرش ، هذه الالوان تحرق في نار مؤكسجة بحرارة  
٥٦٠٠ - ٥٨٠٠ .

اما التلوين تحت الجليز، ففي هذه الحالة يستعمل  
من الالوان ما هو قاسٍ مسحوق ، او سائل ( ملح ) ،  
هذه الالوان مركبة لحرارة ما بين ( ٩٠٠ - ١٤٠٠ )  
درجة ، وطبعاً ان فئات وتركيبات الالوان كلها لا تحدد  
فقط بدرجة حرارة الحرق ، ولكن ايضاً بالتركيب  
الكيميائي لما بين بطانة القشرة والجليز الذي يغطيها ،  
واخيراً حين التلوين على الجليز مباشرة ، توضع  
الالوان فوق الجليز النقي ، ويحرق الجميع مع بعض  
ومع الجليز .

القصديري :

هو خزف بقشرة نارية ( حيث كمية الرشح به اقل  
من ٥ ٪ ) ، ان القشرة الحجرية في جدار الانتاج تكون  
عادة ملونة او بيضاء ، يشكل هذا الخزف من مواد  
اولية ، وغضار حجري مخلوط مع مواد اخرى كالرمل  
والشاموط وغيرهما .

ومصدر هذه الكلمة من الصين ، حيث أنتج هناك  
في القرن السابع قبل الميلاد ، بينما في اوروبا فقد انتج



# الخزف

## في الشرق الأدنى مآقبل التاريخ

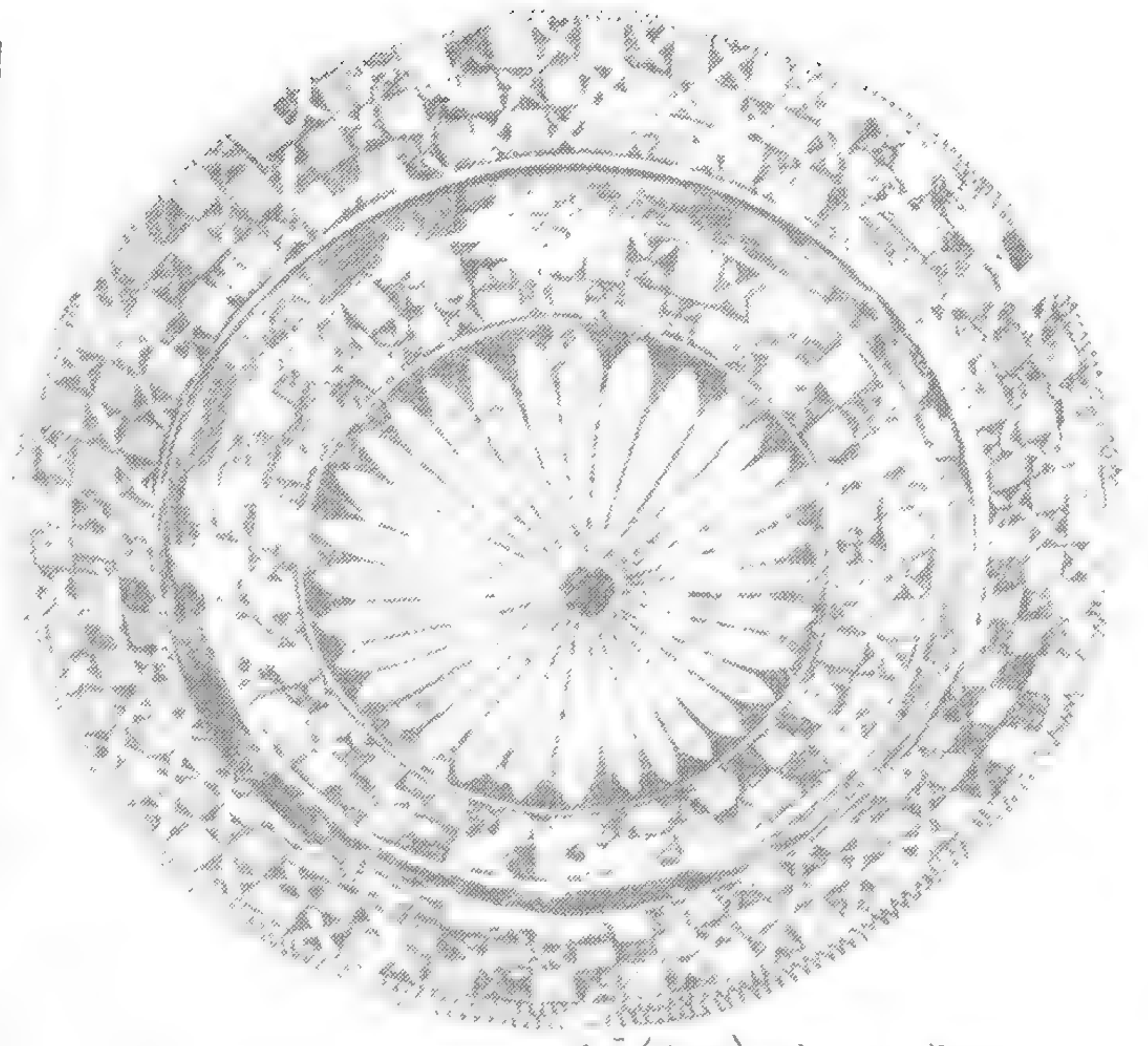
بقلم: روبرت تشارلستون  
ترجمة: آمال مريود

تحتوي كل انواع الطين كيميائيا على الماء والذي يجب التخلص منه حتى تصبح المادة قاسية ، ولاتعود الى حالة اللينة باضافة الماء اليها ، وللحصول على الصلابة المطلوبة ، يجب خبز القطع الفخارية في درجة حرارة تتراوح بين ( ٤٥٠ - ٧٠٠ ) درجة مئوية ، الامر الذي كان من الصعب تحقيقه ، بسبب جمع تلك القطع الفخارية في اماكن واسعة ومعرضة للهواء .

وقد أدرك ذلك صانعو الخزف في مجتمعات العصر الحجري الحديث في (( خيروكيتيا )) في قبرص حيث جرت المحاولات الاولى لخبز الطين الجاف لكنها الفيت مباشرة بعد ( ٦٠٠٠ ق م ) ولم تكرر في تلك المجتمعات ، لكن النوعية الجيدة للاعمال الخزفية الاولى ، وبشكل عام تعطي فكرة عن ان تلك المجموعات البشرية التي سكنت الشرق الأدنى قد تمكنت من الوصول الى تقنية خبز القطع الفخارية خبزا بطيئا ومتساويا في درجة الحرارة ، وهذا الاسلوب لايزال يستعمل لدى بعض التجمعات البدائية ، وقد أدى هذا الاسلوب الى زيادة عدد القطع الخزفية الناجحة ، بالرغم من انه يستغرق وقتا طويلا ، ليعطي هذه النتيجة المرضية ، وقد اعتبرت هذه الطريقة اكثر الطرق شيوعا في تاريخ الشرق الأدنى القديم .

ان مجتمعات الشرق الأدنى ، هي وبدون اي شك ، اقدم المجتمعات التي نملك دليلا قاطعا على وجود تراث عريق في انتاج الخزف لديها ، وهذا يعود الى حوالي سبع الى ثماني الاف سنة ، وقد اكتشف الانسان القديم وقبل ذلك بكثير ، ومن خلال ممارسته السحر والدين ، كيفية تشكيل الاشكال البشرية والحيوانية من الطين ، مما يدل على معرفته بليونة الطين ، وامكانية بقائه طويلا ، ومثل هذه المعلومات التقنية والاساسية لقيام اي صناعة عريقة ، كانت لدى مجتمعات كثيرة ومختلفة ، وخلال مراحل تطورية عديدة ايضا ، لكنها ادت كلها الى قيام صناعة متكاملة عندما اتحدت مع حاجة اجتماعية ، ومع حالات اقتصادية ملائمة لذلك . فالانسان ، ولكونه حيوانا امثلكيا ، كان ولايزال يبحث عن اوان من اي مادة ليجمع ، ويحفظ فيها طعامه ، وممتلكاته ، وهذا واضح حتى في المجتمع القبلي المعتمد على مصادر الصيد ويظهر ذلك في النمط الحياتي لسكان استراليا الاولين ، الذين اعتمدوا كغيرهم من القبليين على اوان خشبية كجذوع الاشجار واستخدموا جلود الحيوانات والثمار كاليقطين المجفف ، والفواكه المشابهة في تكوينها وشكلها للوانسي ، وذلك لجمع الطعام فيها وحفظه ، وربما يتضح لنا من هذا كله ، الدافع الاساسي لصنع الاواني الطينية ذات الشكل المقتبس من ماسبق وذكرناه من الاواني الطبيعية ، وقد ظهرت هذه الاواني في ( قبرص ) ويعود ذلك الى ( ٣٥٠٠ ق م ) ، وبقي هذا الاسلوب في صناعة الخزف حتى اواخر العصر البرونزي حوالي ( ١٠٠٠ ق م ) . اما بالنسبة لماهية الخزف وتركيبه فهو في الاساس مجرد طين ، يشكل حسب الرغبة ويترك ليحفظ ويصبح صلبا ، الا ان ثمة مراحل ضرورية لانتاج اي عمل خزفي ،





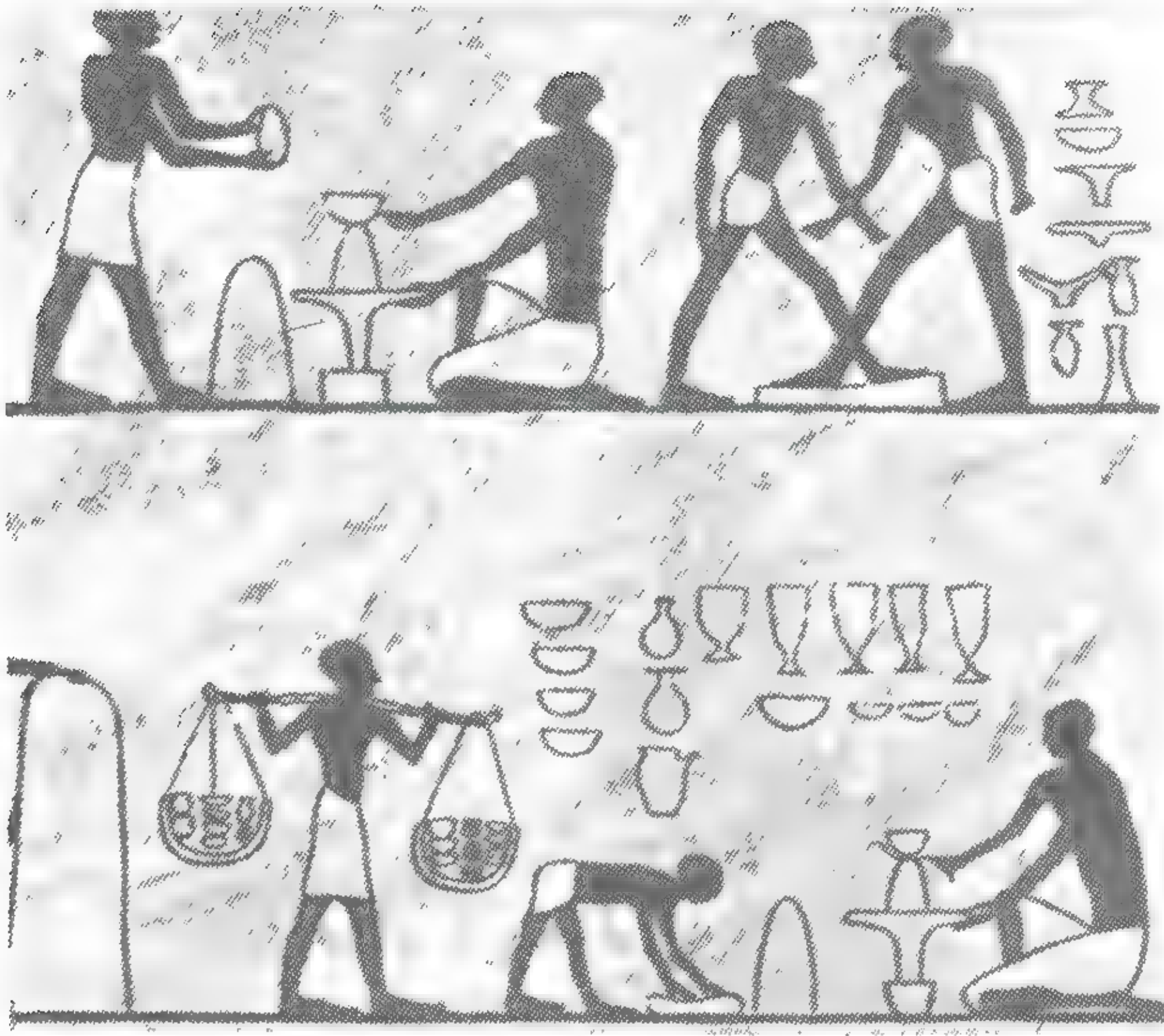
وعاء من تل حلف (٤٥٠٠ ق م)

وقد استعملت ، في ( مصر ) وفي ( فلسطين ) وبشكل واسع ، الافران العامودية ، والتي توضع فيها القطع الفخارية منفصلة عن النار ، وذلك في الالف الثالث ق م ، وهي افران تعطي حرارة مرتفعة جدا ، وتمكن الخزاف هناك ايضا من تغيير التيار الهوائي فأدى الى تجانس الانتاج واثّر في لون ذلك الانتاج ايضا ، وقد تمكن الخزافون في شمال بلاد الرافدين مباشرة بعد الالف الرابع قام وبالأخص ، خزافو ( تل حلف ) من انتاج خزف ذي ألوان جميلة ، وذلك باضافتهم سماكات عديدة من لون واحد ، وذلك قبل حرق تلك القطع الفخارية ، ويبدو ان هذا الاسلوب احتكر من قبل المجتمعات الفنية التي استخدمت الخزف ، لا للحاجة فقط وانما لتزيين قصورها ، اذ ان معظم الافران التي اكتشفت صغيرة الحجم نوعا ما اذا ما قورنت بتلك التي ذكرنا .

وقد وجد أن القطع الخزفية التي خضعت لدرجة حرارة منخفضة أثناء عملية حرقها وهذا طبعا ينطبق على معظم الاواني الخزفية في التاريخ القديم ، ذات مساحات واضحة وسطوح تظهر فيها الثقوب نتيجة احتراق الشوائب المزوجة مع الطين ، وقد حاولوا التخلص من تلك العيوب بتنعيم السطوح الفخارية وهي رطبة ، ولجأوا ايضا الى تغطية الاواني الفخارية بطبقة رقيقة من نوع طيني ممتاز ، وذلك أثناء التجفيف ، ثم صقلت تلك السطوح بواسطة بحصة او عظمة مما أدى احيانا الى لمعانها بعد عملية الحرق ، وقد أضفى ذلك لمعة جميلة اضافت الى جمال الخزف قيمة مادية ايضا . وقد استعملت هاتان الطريقتان في مناطق الشرق الأدنى قبل ( ٥٠٠٠ ق م ) ، اما التطور المهم في معالجة

سطوح الاواني الخزفية فقد ظهر مباشرة بعد ( ٢٠٠٠ ق م ) في بلاد الرافدين ، حيث اكتشف قبل حوالي ثلاثين سنة ، لوح خزفي عليه كتابات بابلية في شمال العراق ، وجد ، وبعد جهد طويل ، انها تحتوي وصفات سرية خاصة بالالوان الزجاجية ذات التركيب النحاسي والحديدي ، والا هم من ذلك ، احتوائها على وصفة خاصة بمعالجة السطوح وجعلها قادرة على تقبل الوصفات اللونية ، واعطائها احيانا اللون الاخضر المعروف في الانتاج الخزفي في تلك المنطقة ، وفي تلك الفترة ، وقد ظهرت اثباتات اخرى حول اكتشافات هذه الطريقة الخزفية المهمة اثناء عمليات التنقيب التي اشرف عليها ( السير ليونارد وولي ) في ( اتشانا ) شمال سورية حيث اكتشفت كمية من الاواني الخزفية ترجع الى الفترة ما بين القرن السابع عشر الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد وكانت مغطاة بلون زجاجي رائع ، هذا اللون الازرق المائل الى الخضرة ، وهو اثبات للوصفات السرية التي وجدت في اللوح الخزفي البابلي في بلاد الرافدين . وقد استعملت الالوان الزجاجية ذات الاساس القلوي ما قبل السلالات في مصر وقد كان لاستعمال هذه الالوان الزجاجية شائعا في كل الشرق الأدنى منذ العصر البرونزي الوسيط ، الا انه لم يكن ممكنا جعل هذه الالوان تلصق بسطوح الاواني الفخارية ، قبل اكتشاف بلاد الرافدين الالوان الزجاجية والتي يدخل الرصاص في تركيبها الكيماوي ، اما بالنسبة لعملية صنع الاواني الفخارية ، فقد كانت تشكل بلوى ذي بدء باليد ، حيث يأخذ الخزاف القطعة الطينية الرطبة ، ويبدأ بتدويرها ببطء ضاغطا عليها باصابعه حتى تأخذ الشكل الذي يرغبه ، وقد أدخل تطور بسيط في عملية الصنع هذه بوضع الطين على قطعة خشبية ، حررت يدي الخزاف ، وصار بإمكانه ان يستعمل يديه الاثنتين أثناء التشكيل . وقد اتضح ان مهندسي بلاد الرافدين استعملوا الدولاب في تشكيل الطين منذ ( ٣٥٠٠ ق م ) ، وقد ظهرت خطوط تؤكد على وجود حركة دائرية أثناء عملية تشكيل الطين في تلك الفترة مما يشهد بوجود طاولات تدور لكنها لم تخلد مما يرجح انها كانت مصنوعة من الخشب ، وقد تم اكتشاف قرص طيني ضخيم فيه حفرة محورية في ( اور ) ترجع الى ( ٣٠٠٠ ق م ) ، مما يوضح استعمالهم للدولاب ، واصبح هذا الاسلوب شائعا في الالف الرابع ق م حيث اكتشفت مجموعة من الحجارة الضخمة والطاولات ذات المحور في فلسطين في تلك الفترة وهي تشبه بشكل كبير الجهاز الذي يدار باليد ، والذي وجد مرسوما على حائط مصري يرجع الى ( ١٩٠٠ ق م ) في ( بني حسن ) ، مما أدى الى تسهيل عملية صنع الاواني الخزفية ، والى زيادة في ذلك الانتاج ، والى ايجاد اشكال جديدة ، الا ان هذه النتائج الحسنة لاستعمال الدولاب ، أدت الى اختفاء





مشاهد من الرسوم الجدارية المصرية لصنع الخزف

لكن هذا التوسع التجاري الخزفي وخاصة لدى المجتمعات التي كانت تتطور صناعيا وتجاريا دفع بصناعة الخزف الى تادية دور تجاري لا فني ، الا أن بعض المناطق وخلال مراحل تاريخية متخلقة حافظت على الابداع في صناعتها للخزف واعتبار بعض تلك الاواني الخزفية كقطع فنية بحد ذاتها .

وقد حدد خرف مناطق الشرق الادنى القديم ضمن اتجاهين ، احدهما تميز بسطح داكن ومصقول حفرت فيه احيانا بعض النقوش ، والاتجاه الآخر ، تميز بقطع خزفية ملونة وكان التزيين يتم باستعمال ألوان داكنة فوق سطوح فاتحة اللون ، الا أن كثيرا ما استعمل هاتان الاتجاهان في تنفيذ عمل واحد .

وقد توصلنا ومن خلال تراث التجمعات البشرية الاولى في مناطق الشرق الادنى وحوالي ( ٦٠٠٠ ق م ) الى أن الخزف الملون هو مرحلة لاحقة لمرحلة تميزت بالخزف ذو السطح الداكن أو السطح الفاتح اللون ، دون استعمال ألوان أخرى ، غير أن الفترة الزمنية بين الخزف غير الملون والخزف الملون ليست طويلة ، وكانت الفنون الاخرى في تلك الفترة وراء الرغبة في تلوين الاواني الخزفية ، ففي [ الاناضول ] جاءت القطع الخزفية الملونة الاولى نتيجة تطور واسع في مجال صناعة السلال والحياكة ، والاهم من ذلك كله ما شهدته المنطقة من تطور في فن التصوير على الجدران والاسوار ، فاللون الاحمر الذي استعمل في تزيين الخزف في ( هاسيلار ) هو نفس اللون الذي استعمل في قلعة ( هيوك ) والتي أثبتت وجود صناعة خزفية سابقة لتلك التي وجدت في ( هاسيلار ) ، وربما الامر الخاص والمفاجيء في تلك الصناعة هو نوعيتها التقنية العالية

الكثير من خصائص الانتاج الخزفي بمنطقة الشرق الادنى القديم .

وقد ادى هذا التطور في التقنيات الى جعل صناعة الخزف تلعب دورا هاما في الحياة الاقتصادية والاجتماعية في تلك المجتمعات القديمة ، وبقي التقليد القديم في تشكيل الاشكال الخاصة بممارساتهم الروحية اثناء احتفالات الخصب سائدا ، ففي قبرص وخلال القسم الاخير من العصر البرونزي الاول ، كانت هذه الاشكال ذات جمال خاص بها ومجسدة لتقاليد روحية معاصرة ، وبعد ثلاثمائة سنة ، ادخل خزافو قبرص فن النصب من خلال اعمال خزفية اكبر من الحجم الطبيعي للانسان ، وقد وجدت بعض هذه الاعمال في مكان من ( ابا ادينا ) ، وفي نفس الفترة ، تطور نوع من الخزف الديني في استعمال الاثاث والاواني التي استعملت لتقديم الهبات والبضائع للالهة ، وحافظت تلك الاشكال على احجام خاصة ، ومتعارف عليها ، في تلك المجتمعات خلال التاريخ القديم للمنطقة .

اما فكرة الحياة بعد الموت لدى تلك المجتمعات وفي تلك الفترة ، والتي اعتبرت كاستمرار اقل عذاب من الحياة على سطح الارض ، فقد ادى بهم الى وضع عدد كبير من الاواني الخزفية مع الميت وضع فيها الطعام كما وضع الاموات في محتويات خزفية مثل اواني الطهي والجرار الكبيرة ، ففي فلسطين وحوالي ( ٣٥٠٠ ق م ) ، كانت تحفظ عظام الميت في قماقم خزفية شكلت باشكال المنازل التي سكنها اولئك الناس .

وقد بقي الخزف المستعمل في الحياة اليومية تكرارا دون أي ابداع يذكر ، لكن هناك ازدياد كبير في العدد وانواع الاواني ، وادخل استعمال الشمعدان الخزفي الى الاستعمال اليومي الا انه كان تقليدا لما صنع من شمعدانات حديدية في تلك الفترة ، واصبح الخزف المعتمد عليه في الطبخ والاكل والشراب والحفظ اوان اساسية في كل منزل ، فكان نتيجة لذلك ، ازدياد في خلق اشكال وانواع تناسب تلك الضروريات المعيشية واليومية ، وفي مجال الصناعة ، فقد استعملت الاواني الخزفية في تكوين المعادن وفي تخمير وحفظ الجعة والنبيذ وفي غزل الخيوط .

واعتمدت الشعوب القديمة في تلك المنطقة على مبدأ المقايضة بالانتاج مع بعضها البعض لعدم تساوي الطاقات الطبيعية في مناطق الشرق الادنى ومنذ اقدم العهود ، فكان الخزف لذلك جزءا هاما في تلك المقايضات لكثرة استعماله في الضروريات والكماليات أيضا لحفظ العطور والادوية والمراهم الطبية والنبيذ .

فأدى هذا النشاط التجاري وقبل منتصف الالف الثالث للميلاد ، الى انتشار الخزف بشكل واسع وإلى نشر التقنيات المختلفة والأشكال الخاصة بكل مجتمع حينئذ .



ونقوشها المميزة والمتطورة ، فالرسوم جاءت باللون الاحمر على سطح ابيض واستخدمت مجموعة واسعة من الاشكال الهندسية في رسوم واضحة وادخلت القطع الفخارية والملونة معا الى الافران ، فادى ذلك كله الى نتائج مرضية جدا من الناحيتين الجمالية والاستعمالية وفي نوعية الملمس ، وقد ظهر الخزف الملون في نفس المرحلة التاريخية تقريبا في القطاعات الشرقية من فارس وبلاد الرافدين ، أما المنطقة الاولى فقد بقيت المركز الرئيسي ، ولمدة طويلة في صناعة الخزف الملون في الشرق الادنى القديم ، وشهدت المدن التي قامت في هاتين المنطقتين وخلال الالف سنة الاولى افضل الخزف الخاص بالشرق الادنى القديم .

اما خزافو بلاد الرافدين وقبل ( ٥٠٠٠ ق م ) صناعة خزفية انيقة عرفت بخزف ( سامراء ) نسبة الى المكان الذي وجدت فيه اولا ، واستعملوا الواناً فاتحة تراوح بين الاحمر الى الاسود فوق سطوح بيضاء غير لامعة ، وزينت بأشكال هندسية متعددة تداخلت فيها بعض الرسوم الطبيعية ، ولعل أهم تلك الرسوم ما جمع بين الاشكال البشرية والحيوانية ، والتي زينت بها قعر الصحن والوانى ، وبينما كان خزافو ( سامراء ) يعملون ويطورون اعمالهم ، بدأت تظهر مجموعات جديدة اقامت شمالي بلاد الرافدين ، فمؤسسو تراث [ تل حلف ] اللاحق لتراث [ سامراء ] كانوا وبدون شك متأثرين بالانتاج الخزفي الممتاز الخاص بسامراء ، وقد توصل خزافو [ تل حلف ] خلال الالف الخامس ق.م الى اهم مرحلة تقنية في فن الخزف لم تشهدها منطقة الشرق الادنى بعد ذلك حتى

دخول الانتاج الخزفي اليوناني المسيحي وبعد ( ٣٠٠ ) سنة . فاستعملوا الطين المصفى جيدا والمحتوي على الحديد ، واستعملوا الافران ذات الحرارة المرتفعة ، والقادرة على اعطاء الانوان الخزفية الملونة . . . ملمسا ومظهرا زجاجيا لامعا ، وتميزت اعمالهم بجدران واقية جدا ، وجراهم بقوھات ، وكثرت لديهم الانوان المستديرة المزينة بالوان حمراء وسوداء في اشكال هندسية ، ورسوم الورود والطبيعة ، والتي تطورت مع الزمن لتصبح اسلوبا ذي اشكال معروفة ومتبعة ، كما طور خزافو [ سوسا وسياك ] صناعة الجرار وقد أدرك خزافو ( تل حلف ) ومن خلال تجاربهم الخاصة بعملية حرق الانوان الفخارية أهمية السيطرة على درجة الحرارة ضمن الافران الخزفية ، واستعملوا الواناً جاءت من ( ارباشيا ) شمال بلاد الرافدين ، الدولاب الخزفي والافران الى ايجاد اشكال متنوعة ، فوصلوا بالخزف الى اهم مرحلة في تاريخه ، وقد استمر استخدام الخزف الملون في بلاد الرافدين ، خلال ما قبل السلالات ( ٤٠٠٠ ق م ) ، وبالرغم من حضارات [ تل عبيد وأريدو ] في الخزف ، وتراث منطقة ( ديالا ) المميز ، الا أنها تأتي كمرحلة لاحقة لاهم مرحلة في تاريخ الخزف القديم .

واثناء ذلك ، تمكن خزافوا المجتمعات الاولى اواخر ( ٦٠٠٠ ق م ) في بلاد فارس من تطوير اسلوب في تلوين الخزف خاص بهم ، وكانوا قد ابتدأوا تقريبا مع بدايات الاعمال الخزفية الملونة في بلاد الرافدين ، وأظهرت اعمالهم الاولى مجموعة من الرسوم الهندسية على سطوح فاتحة اللون واستمر ذلك خلال الالف سنة التي تلت ، أدخل عليها من وقت لآخر ، اسلوب جديد ورقيق مع بعض رسوم الحيوانات الملونة بالاسود على سطح احمر اللون ، وبدون شك ، فانه افضل الخزف القديم ، هو الذي كان سائدا بعد بداية الالف الرابع ق م ، وبالنسبة لبلاد الرافدين ، فقد ادى استعمال الانوان المستديرة والكؤوس والاقداح والتي نافست الاعمال الاولى في [ تل حلف ] .

ومع بداية منتصف الالف الرابع ق م ، شهدت تلك الحقبة هجرات الى فارس من الشمال ، والشمال الشرقي ، حاملة معها اسلوبا جديدا أسنسه اللون الاحمر واللون الرمادي ، والذي انتشر في بلاد الرافدين متجها غربا حتى الاناضول أما في الغرب من ايران ، وفي مراكز مثل ( جيان ) ، فقد استمر اسلوب الخزف الملون دون أي تأثيرات تذكر خلال الالف الثالث والالف الثاني ق.م .

وظهر اسلوب خاص بمنطقة ( تيب سياك ) مباشرة بعد ( ١٠٠٠ ق م ) ، أوجد مجموعة جديدة كلياً في الشكل معظمها استخدم في ممارسات روحية ،



خزف مدهون من مصر ومن ايران .





قدحان من الفايانس المصري ( ١٣٠٠ ق م )

الملون مرغوبا في كثير من المناطق وبالرغم من ضالة الانتاج بالمقارنة مع انتاج [ الاناضول ] وبلاد فارس وبلاد الرافدين الا ان هذا الانتاج كان اكثر شيوعا .

ففي [ الاناضول ] وحوالي ( ٢٣٠٠ ق م ) ظهر خزف ملون جديد بسبب قدوم مجموعات بشرية من الشرق واستوطنت منطقة « كبادوسيا » ، لكن هذا الاسلوب وبالرغم من استخدامه الرسوم الهندسية الا انه تأثر بالخرزف الفارسي ، وقد صنع الخزف باليد دون اعتماد الدولاب وكانت الاعمال مصقولة جيدا ، وقد استعمل هذا الاسلوب الجديد جنبا الى جنب مع اسلوب الخزف ذو اللون الواحد وبظلال متفاوتة ، وكثيرا ما طبق الاسلوبان في عمل خزفي واحد ، لكن هذا لم يستمر طويلا ، حيث اختفى الخزف الملون بعد ٢٠٠٠ ق م بقدوم هجرات بشرية اقامت المملكة الحيثية في ( الاناضول ) ولم يعد الى الظهور الا بقدوم غزوات الفريجيين خلال القرن الثاني عشر ق م والتي حملت معها تراث الخزف الملون الشرقي .

اما بالنسبة لقبرص والتي بقيت ولمدة طويلة موطننا لخرزف فردي ، تعرضت لنفس التأثيرات الدينية والفنية في السنوات الاخيرة من العصر البرونزي ( ٢٣٠٠ - ٢٠٠٠ ق م ) لكنهم ، وبمعكس الخزافين الاناضوليين ، حافظوا على الخزف الملون خلال الالف وخمسمائة سنة التي تلت وانتجوا اجمل الخزف في العالم القديم ، وقد قابلوا ، ومن حين لآخر ، الاساليب الجديدة باحترام فائق واعتمدوها في بعض خزفهم فجاءت جيدة وجميلة في القرنين السابع عشر والسادس عشر ق م .

اما في مجال تزيين خزفهم القبرصي ، اعتمد الخزافون اللون الابيض في العصر البرونزي الوسيط ،

ولونت بأشكال هندسية ورسوم حيوانات ، وبالرغم من ان التنسيقات كانت مختلفة الا انها حملت معها شيئا من القديم .

اما في الغرب ، فقد طورت التجمعات الاولى في فلسطين ومصر وقبرص اسلوبا خاصا بها في صنع الخزف وفي تلوينه لكن معظم انتاجهم لم يستطع منافسة انتاج الخزف في المناطق الشرقية .

ففي مصر ، استبدل العدد الاكبر من الخزف الملون بخزف ذي لون واحد ، اعتمد الرسوم البيضاء على سطوح مطلية باللون الاحمر المصقول ، وهو اسلوب استعمل اللون الواحد ، وبظلال مختلفة هو اساس الخزف في فترة اوائل الالف الرابع ق م ، اما اهم عناصر الاسلوب الامريتي فهي الاشكال البشرية والحيوانية والاشكال الهندسية ايضا ، وزينت بها كلها القطع الخزفية في انتشار لطيف ، دون الاهتمام بتنسيقها ، وبدون اي تناظر الامر الذي اهتم به خزافو مرحلة ما قبل السلالات كما ظهرت الرسوم الجامعة بين الشكل البشري والحيواني التي زينت بها قعر الاواني وظهرت بذلك تأثيرهم بتراث سامراء وبلاد فارس ، وفي الجزء الاخير من الالف الرابع ق م ، تحول الفنانون المصريون ، متأثرون بانتاج الشرق ، الى صناعة خزف ذو سطح فاتح اللون كما استعمل اللون البني الداكن والاحمر والاسود ورسموا زوارق على سطوح اوان منتفخة الشكل كما رسموا اشكالا بشرية وحيوانية احيطت بخطوط عفوية والتي ظهرت على جدران قبر « جيراكو نوبوليس » . وبقيت صناعة الخزف مكرسة لخدمة الانسان في احتياجاته اليومية ، وقد حدث احياء لم يدم طويلا خلال ( ١٤٥٠ - ١٣٥٠ ق م ) في الخزف لكن استعمالهم للخزف الملون وصنعهم لاشكال غريبة مبالغ فيها ، لم يرفع بتلك الاعمال الخزفية الى المستوى الفني الرفيع .

اما في الشمال ، فقد بدا خزافو فلسطين يرسمون اعمالهم الخزفية منذ اوائل منتصف الالف الخامس ق م - لكن معظم اعمالهم تأثرت باعمال من سبقهم ، الا ان هذا التأثير لم يستمر ، حيث ابتدع خزافوا فلسطين المحليون اسلوبا في الرسم خاصا بهم معتمدا على تقاليدهم وذلك قبيل ( ٣٠٠٠ ق م ) .

وقد بقي الخزف الملون موضوعا نادرا نوعا ما لمدة طويلة من الالف الثالث ق م في منطقة الشرق الادنى ، حيث شهدت هذه المنطقة هجرات كبيرة جدا قادمة من الشمال ، وجلبت معها تقليدا خاصا في صناعة الخزف ، هو الخزف ذو السطح الداكن المصقول ، ولم يشتهر الخزف الملون الا بتأثير من الشرق خلال نهاية الالف الثالث ق م ، فمضت تلك الفترة وحتى نهاية العصر الحديدي ، كان الخزف



كما يظهر تأثيرهم بخصائص الخزف الملون في (كبادوسيا) لكن هذا الخزاف حول هذا الأسلوب حسب رغبته . وقد صمدت الى قبرص اقدم الاعمال الخزفية ذات اللون الابيض الخاصة بالعصر البرونزي الاخير ( ١٦٠٠ - ١٠٥٠ ) وذلك لجمالها والتي تميزت باستعمال لونين فقط ، هو اسلوب مشابه تماما للاسلوب الذي استعمل ( ٣٠٠٠ ) سنة سبقت ذلك من قبل خزافو [ تل حلف ] شمال بلاد الرافدين . لكننا لا ننكر عليهم استقلالية اسلوبهم ، وبعد قرنين من الزمن ، توصل هؤلاء الخزافون الى اوج الرسوم الطبيعية والنقوش التي اصبحت اسلوبا يحتذى في تزيين الخزف في اوائل العصر الحديدي ( ١٠٥٠ - ٧٠٠ ق م ) رغم اقتناعهم بجمال وبالتقنية الرفيعة التي تميزت بها القطع الخزفية اليونانية المسيية ، وتميزت رسومهم بحرية الاشكال وبمرحها مما يظهر مزاج اهل تلك الجزيرة المنطلق . وفي اماكن اخرى من الشرق الادنى ، بقيت اساليب الخزف الملون المتعددة ناشطة لكن في حدود فناني [ هابور ] في بلاد الرافدين وفي شمال سوريا ، خلال القرون الاولى من الالف التالي ق.م ، وقد دخل اسلوب استعمال لوني الاسود والاحمر الى فلسطين بين ( ١٥٥٠ - ١٤٥٠ ق م ) مما اضاف شاهدا آخر على الاسلوب الشرقي القديم في التزيينات الطبيعية ، والخطوط التي احيطت باشكال هندسية ، وابتعدت بذلك اسلوب اللون الواحد ذو الظلال المتفاوتة الخاصة بالعصر [ البرونزي الوسيط ] . وقد انتشر هذا الاسلوب في مناطق الشرق الاوسط وقبرص ، وفي كلتا المنطقتين ، وبالرغم من الاندثار المفاجيء لهذا الاسلوب في التزيين ، فقد بقي التلوين



التحكم بالحرق أثناء التشوي - فلسطين .

مستمرا حتى اخر العصر البرونزي للخزف الملون الفلسطيني ، خلال اواخر القرنين الثالث عشر والثاني عشر ق.م . وهنا ظهر انتاج خاص عرف بالانتاج الفلسطيني جمع بين ميزات الانتاج اليوناني والقبرصي والانتاج المحلي ايضا ، وكما في قبرص ، شملت الرسوم اشكالا طبيعية وهندسية اظهرت شيئا من الحرية في الرسوم ، لم تظهر في الخزف خلال العصر البرونزي الوسيط والاخير ، تلك الحرية في التعبير وفي وضع الرسوم ، وتشكيل الاشكال ، هي - وبدون اي شك - ترجع الى التأثيرات المختلفة للمجموعات البشرية المتعددة، التي هاجرت الى المنطقة خلال العصر الحديدي من منطقة البحر الابيض المتوسط الشرقية .

ولنعد الى موضوع الخزف القديم الملون بلون واحد فقط ، ولكن باستخدام ظلال متفاوتة من هذا اللون ، فقد كان الخزف القديم محصورا ضمن هذا الاطار اللوني الضيق ، وكان الاعتماد على الشكل اكثر من على اللون ، لكن بقي الاساس لكل ما صنع من خزف في الشرق الادنى القديم ، واما الخزف الملون فقد بلغ ذروة مجده في المجتمع الاكثر بساطة في هذا العالم القديم ، ولا يوجد مصدر رئيسي معين لهذه الاساليب المتعددة لكن كثيرا من القطع الخزفية الاولى توحي بانها صورة منقولة عن الاواني الاخرى المصنوعة من جلود الحيوانات ومن الثمار الجافة ، والمفرغة مثال اليقطين وايضا الاواني الخشبية والحجرية .

ففي مصر وخلال الالف الخامس ق.م ، انتجت قطع خزفية ذات سطح داكن نقش فيها اشكال هندسية ربما منقولة من صناعة السلال ، وتميزت الكؤوس المصرية بجمالها ، فمستوطنو [ باداري ] و [ دير تازا ] في وادي النيل الرئيس ، استعملوا الطين من ضفاف النهر وصنعوا اوان رقيقة جدا ، حرقت جيدا وخرجت مصقولة جدا ، ولونت السطوح بالاسود والبني والاحمر الذي استقل مع اللون الاسود ، وكانت النتيجة سطوحا لامعة ، اما الاشكال فهي بسيطة ، تلك البساطة التي قلما نافسها انتاج اخر ، وقد كان اثر الاساليب البلورية بسيط جدا ، بعد حوالي ( ٣٧٥٠ - ٣٥٠٠ ق م ) ، وذلك عندما دخل الانتاج الخزفي الملون الخاص ب [ الجزرة ] عند ظهور المدن القديمة لاهتمامها بالصناعة والفنون الرئيسة ، مما ادى الى تدهور سريع في صناعة الخزف ، ويجدر بنا ان نذكر ان اهم الانتاج الخزفي خلال الالف سنة ، التي تلت في مصر كان ضمن اطار الخزف الملون بلحن واحد ذي الظلال المتفاوتة ، وكانت الاواني المقعرة خلال السلالات الرابعة والخامسة بين ( ٢٦٠٠ - ٢٢٠٠ ق م ) نموذجا مثاليا لافضل خزف المملكة القديمة ، وقد زينت بخطوط بسيطة ولونت بالاحمر المائل الى البني .





خزف من فلسطين (٢٢٠٠) ق م .



خزف من سامراء (العراق) ٥٠٠ ق م .



خزف من مصر - المملكة الوسطى

وبعد ذلك بقليل ، عاد خزافو منطقة ( كرمه ) في السودان الى اساليب البدائيين خلال اواخر الالف الخامس ق.م ، باستعمالهم اللون الاحمر والاسود ، وغالبا ما لجأوا الى تلميعها ، لدرجة جعلها مصقولة كالمرآة ولكن اعتماد هذا الاسلوب ، اختفى فجأة وبقيت صناعة الخزف حتى نهاية تاريخ سلالات مصر الاولى دون اي صفة خاصة مميزة .

ومن خلال الدراسات الحديثة توصلنا الى ان اهم انتاج الخزف في العالم القديم ، قد احتلت القسم المركزي الغربي وجنوب الاناضول حيث وجد الخزف ذو اللون الواحد في كهوف استوطنت من قبل مجموعات اثناء نهاية العصر الحجري الوسيط ، وفي مناطق التجمعات الاولى في المنطقة المركزية ، وذلك خلال منتصف الالف السابع ق.م ، وبقي الخزف الداكن والفاتح والمصقول جيدا ، الخزف السائد في تاريخ تلك المنطقة ، ولم يختلف هذا الاسلوب بالرغم من جودة الانتاج الخزفي الملون اثناء العصر الحجري الحديث في مراكز مثل « هاسيلار » و « سيليسيا » . اما الخزاف الخاصة بالعصر البرونزي فهي التي اعتمدت على الخطوط ، ويرجح انها كانت منقولة من الخزاف على الاواني الحديدية التي كانت شائعة الاستعمال حينئذ ، واقتباسا منها ، ولونت الاواني الخزفية باللون البرتقالي واللون الاحمر المائل الى البني والمصقول جيدا على سطوح سوداء ، وهو اسلوب مشابه لما عرف في الاناضول خلال العصر البرونزي الاول ، وقد اعتبرت الجرار الكبيرة المصنوعة في فلسطين قطعا فنية تستحق ان توضع في الساحات وفي المقابر الملكية اثناء السلالات الاولى في مصر حوالي ( ٣١٠٠ ق.م ) .

وسهل التاريخ القديم والطويل للخزف الملون بلون واحد ذي ظلال متفاوتة دخول الخزف الملون المصقول جيدا والذي عرف بخزف ( خربت كيرك ) الذي ادخل الى سورية وفلسطين حوالي ( ٢٧٠٠ ق.م ) حيث كثرت الخطوط والتواءات والخزاف البارزة ، فجاء خزفهم برسومه وبخارفيه متميزا عن الخزف الملون بلون واحد ، وكان صناعة مستقلة عن اية صناعة اخرى رائجة حينئذ ، وشهدت منطقة الشرق الاوسط خلال الالف الثاني ق.م ، اهم مرحلة في انتاج الخزف ذو اللون الواحد حوالي ( ١٨٠٠ ق.م ) ، من خلال ما جاءت به غزوات « الهيكسوس » الذي كانوا حنادين



خزف المنطقة في بداية العصر الحديدي الاول ( ١٠٥٠ - ٧٠٠ ق.م ) بتقنية مميزة وبمستوى فني رفيع ، ولم تحور الاتجاهات القديمة في الخزف الا في قبرص ، حيث نشط الخزافون هناك في اضافة واستحداث اساليب جديدة في تزيين الخزف ، وقد جاء معظم انتاجهم في العصر البرونزي الاول ( ٢٣٠٠ - ٢٠٠٠ ق.م ) ذا وزن ثقيل وتقنية ضعيفة ، وبالرغم من ذلك اعتبرت معظم اعمالهم افضل انتاج في الشرق الادنى في تلك الفترة ، وابتعد الخزاف القبرصي عن التطورات التقنية في المنطقة لزيادة ثقته في قدرته التحكيمية في قطعة الطين ، ولم يستعملوا الدولاب حتى اواخر القرن الخامس عشر ق.م ، مما يظهر بوضوح في اعمالهم خلال العصر البرونزي الاخير ( ١٦٠٠ - ١٠٥٠ ق.م ) . وتميزت اعمالهم بجدران رقيقة جدا لا تتعدى سمكها المليمتر الواحد ، وخبزت في درجة حرارة مرتفعة جدا فجاءت متماسكة ومصقولة ، وبذلك كله توصلت الى اوج صناعة الخزف .

ان منطقة الشرق الادنى لم تكن في اية حقبة من الزمن ، منطقة موحدة ، انما كانت مقسمة حسب الشعوب والمجتمعات الاقتصادية وحسب المناطق الجغرافية ، مما ادى الى انتاج خزفي متفاوت من حيث التقنية ومن حيث القيمة الفنية ايضا ، ولم يظهر أي استعداد لتقبل ما تكس من تقنيات خلال ( ٥٠٠٠ ) سنة في صناعة الخزف ، الا عندما انتشرت التجارة العالمية ، وعندما ظهرت النشاطات السياسية في الالف الثاني ق.م ، ومن الجدير بالذكر انه في هذه الفترة بالذات ، ظهر ولاول مرة الاهتمام الاوروبي بالمنطقة بتأثير الانتشار الاقتصادي الواسع للامبراطورية اليونانية الميسينية ، والانتاج الخزفي الجيد خلال القرنين السابع والسادس ق.م ، انما هو دليل قاطع على اعتماد التقنية الغربية على التقنية الشرقية لمدة طويلة وفي عديد ايضا .

وقد جاء الخزف في الشرق الادنى القديم لخدمة احتياجات الانسان في مجالات عديدة ، الحياتية منها والروحية ، وقدم الخزف اشكالا كثيرة لاستعمالها في الطقوس الدينية ، وجاءت الاشكال والرسوم مقتبسة من الطبيعة ، وتطورت حسب الاحتياجات اليومية ، وحسب الرغبات الخاصة بتلك المجتمعات المختلفة ، وبقيت الاعمال الخزفية ذات الطابع الحر الخاص باعمال خزافي قبرص ، وبقي التناظر والدقة في اعمال خزافي ( تل حلف ) دلالة واضحة على الخلفية الفنية لذلك الانتاج في المنطقتين معا ، ويجدر بنا ان لا يفوتنا امرا واحدا ، وهو ان تلك الاشكال الخزفية انما هي تجسيد لواقع ولتقاليد خاصة ، بتلك المجتمعات وكذلك باولئك الافراد .



خزف من قبرص - ١٥٠٠ ق.م .

بارعين ، مما اعطى الخزف الملون باللون الابيض والاسود البرتقالي والمصقولة جيدا .

والمرحلة الخزفية بين ( ١٨٠٠ - ١٦٠٠ ) ق.م شهدت افضل الخزف وبالرغم من استمرار الاساليب القديمة حتى نهاية العصر البرونزي الاخير ، فقد ضاعت اصالة الاشكال القديمة في المنافسة التجارية ، والتي تميزت فقط بكثرة العدد دون الاهتمام بالنوعية الفنية ، فقد دخل الانتاج اليوناني والقبرصي الى هذه المنطقة منذ منتصف القرن الخامس عشر ق.م ، وتميز



# رحلة تاريخية « ١ » في فن الخزف العربي والإسلامي

يقلم: روبرت تشارلستون  
اعداد: آمال مريود

محددة نورد في كل منها تاريخ تطور فن الخزف ومدى تأثيره بما كان يورد من أسباب وظروف تركت بصماتها الواضحة في كيان فن الخزف .

وقد حصرنا المرحلة الاولى بين القرن التاسع الى القرن الحادي عشر .

تلك المرحلة التي تأثرت برياح البورسلين الابيض الصيني والذي يرجع الى عصر « تانغ » ، والبورسلين هو طينة صلبة ، وقوية ، وشفافة ، يخضع لدرجة حرارة عالية جدا .

اما المرحلة الثانية فتمتد من القرن الثاني عشر الى القرن الرابع عشر وقد تأثرت بأعمال « سانغ » البيضاء ذات المنشأ الصيني .

واخيرا ، نحدد المرحلة الثالثة بالقرن الخامس عشر الى القرن التاسع عشر وتميزت بأعمال « مينغ الصين » ذات الالوان الازرق والابيض .

ونستهل سرد تاريخ الخزف الاسلامي بما تضمنته المرحلة الزمنية الاولى ، فقد أدرك العرب الحسن الجمالي في الاعمال الخزفية عند حلول القرن التاسع الميلادي ، اذ بقي الخزف قبل هذا القرن ، استمرارا لما صنع في الجاهلية وهو عبارة عن اوان غير مزججة او فخاريات مغطاة بغطاء كلسي التركيب وخزفيات ملونة بالكوارتز .

عرف الفخار منذ اقدم العصور وواكب تطور الانسان وتطور حضارته، فهو اقدم الفنون التي خدمت الكائن البشري ، ولبت حاجاته اليومية والروحية ، فمجتمعات الشرق الادنى هي بالتأكيد اقدم المجتمعات التي نملك دليلا قاطعا على وجود تراث عريق في فن الخزف لديها ، يعود الى حوالي سبع الى ثماني آلاف سنة ، وقد عرف الانسان الفخار قبل ذلك بكثير ايضا حين اكتشف ليونة الطين وقدرته على تشكيله حسب رغباته ، وحاجاته الفردية، والخاصة بطوقسه الدينية، وادى تطور تلك المجتمعات الى تطور في حاجاتها ورغباتها مما دفع بالفخار وبصناعة الخزف الى قيام صناعة فنية متكاملة .

ولكون الانسان حيوانا ، امتلاكيا في طبعه ، كان ولا يزال ، يبحث عن اوان واشكال تحفظ له طعامه وشرابه وممتلكاته ، وهذا واضح في المجتمعات البشرية الاولى التي اعتمدت على الصيد في تأمين بقائها ، فاستعملت جلود الحيوانات والثمار الجافة مثل اليقطين ، وقطع الخشب المختلفة الاشكال ، والتجاويف ، وذلك لحفظ ما امتلكت .

ومن المؤكد ان ذلك كله كان وراء الابداع في اعتماد مادة الطين لتشكيل ما يناسب من اوان فخارية تجف وتصبح صلبة وتدوم مع الزمن ، ولعلنا من خلال ما تقدم ، نؤمن بأهمية الخزف وباتصال هذا الفن الضروري بتاريخ البشرية ، ومن هنا تبرز اهميته في مرافقته لنا عبر العصور ومع مختلف الحضارات الغابرة .

الا اننا هنا سنتوقف عن سرد رحلة الخزف في مراحلها الاولى ونرافقه في تاريخه الاسلامي ، هذا التاريخ الذي قصدنا تقسيمه هنا الى مراحل زمنية



في قطاعات مختلفة من بلاد الرافدين مما أدى إلى انتشار واسع في صناعة الخزف المنقول من الخزف الصيني المستورد ، وقد كشفت التنقيبات في (سامراء) عن أعمال خزفية ذات سطوح مبرقطة كلها ترجع إلى سلالة ( تانغ ) الصينية ، وفي ( سامراء ) أيضا و ( سوسا ) و ( كيش ) وجدت أعمال خزفية صينية إلى جانب الأعمال الخزفية المحلية إلا أنها تقليد للخزف الصيني ، إلا أن تلك الخزفيات المحلية لم تستمر في تقليد خزفيات الصين ، بل بدأ الخزافون المحليون في بلاد الرافدين في إبداع أسلوب خاص بهم ، وتوصلوا إلى إبداع ألوان زجاجية جيدة والتي أعطت الخزفيات، مظهرا قريبا جدا من البورسلين الصيني ، والذي لم يتمكنوا من الوصول إلى معرفة مكوناته ، وتوصلوا أيضا إلى أكساب أعمالهم اللون اللامع ، وهو اكتشاف تاريخي حيث بقي سرا لدى خزافو الشرق الأدنى لقرون عديدة .

وتقسم خزفيات بلاد الرافدين إلى قسمين :  
الخزف المزجج والخزف غير المزجج .

### الخزف المزجج

ظهر الخزف غير المزجج والذي يشكل الجزء الأكبر في مجموعة كبيرة من الأواني والجرار الكبيرة المصنوعة من طينة بيضاء ، أو من طينة ذات لون أصفر برتقالي ، أما الخزاف فقد اشتملت على رسوم حيوانية وأشكال الطيور ، وأضيفت الخطوط والنقاط أما بشكل نافر أو عبارة عن حروز في السطوح الفخارية ، أما جرار الماء فقد أدخلت إلى النار تحت درجة حرارة عالية جدا ، وكانت ذات مسامات واضحة لتسهيل عملية التبخر وبذلك يبرد الماء في داخلها ، وقد عثر على هذه الخزفيات غير الملونة في كل أنحاء العالم الإسلامي ، وهي متشابهة في أشكالها ورسومها ونوعية طينتها مما يصعب تمييز الحقبة التاريخية التي صنعت فيها .

### الخزف غير المزجج

أما بالنسبة للخزفيات غير المزججة ، فقد برزت ثلاثة أنواع ، اثنان منها تعتبر تقليدا للخزفيات الصينية وللبورسلين الصيني أيضا ، ويشمل النوع الأول الخزفيات المزججة بألوان ذات تركيب رصاصي مبرقطة ، أو ذات مشحلات لونية ، وقد وضعت الطينة السائلة البيضاء فوق السطوح الخزفية الحمراء وغطي العمل باللون الزجاجي الشفاف ، وأحيانا استعمل اللون الأصفر حيث يدخل الرصاص في تركيبه . واقتصرت الألوان على مجموعة قليلة من الأخضر



خزف من دمشق ١٤٢٥ م

أما بالنسبة للخزاف فقد اقتصرت على بعض النقوش البسيطة نافرة أو محزوزة في سطوح الأواني الفخارية . واستعملت تلك الأواني لقضاء حاجات يومية كحفظ الطعام والشراب والعطور . إلا أنه ظهر فيما بعد الاتجاه نحو جمالية الخزف بتأثير من الخزف الصيني . ففي عام ٧٥٠ ميلادي وعندما قضى العباسيون على الحكم الأموي ، عاشت الحدود الشرقية من الإمبراطورية تحت خطر عظيم حيث استغل الصينيون المشاكل الداخلية في الإمبراطورية العربية واحتلوا « ترانسوكسيانا » . فأرسل العباسيون جيشا كبيرا وهزموا الصينيين في عام ٧٥١ ميلادي واستنادا إلى مصادر تاريخية . فقد قتل أثناء تلك المعارك حوالي ٥٠ ألف صيني وأسر حوالي ٢٠ ألف منهم ، وقد وصف أحدهم ويدعى « توهون » بعد أن أطلق سراحه ، تأثير السجناء الصينيين في صناعة الأقمشة والأواني الذهبية والرسم وصناعة الخزف الجيد في بلاد الرافدين . فمنذ تلك الفترة بدأ تأثير الخزف الصيني والقماش الصيني يسيطر ويبدو أكثر وضوحا بالرغم من دخوله إلى الشرق الأدنى والمتوسط قبل ذلك .

ووجدت خزفيات صينية مستوردة وخزفيات محلية هي تقليد للخزف الصيني في سامراء عاصمة العباسيين في الفترة بين ( ٨٣٦ - ٨٨٣ ) في بلاد الرافدين ، فقد جاءت تلك الخزفيات من الصين عن طريق البحر والبر أيضا وكانت باهظة الثمن إلا أن الخلفاء العباسيين ، أوجدوها في قصورهم وفي ساحاتهم ، ويرجع الفضل في تحسين وتطوير صناعة الخزف إلى أولئك الخلفاء والأمراء الذين دعموا الخزافين المحليين ، وقدموا لهم المشاغل الضرورية ،





خزف من سمرقند وما بين النهر ونيسابور وسمرقند  
القرن التاسع .

حرص الخزاف المسلم على ابتكار نوع من الخزف الفاخر والذي يصلح لان يحل محل اواني الذهب والفضة التي كانت شائعة قبل الاسلام وجاء الاسلام ليحرمها . وكان اول ظهور لهذا النوع من الخزف في العصر العباسي الذي ينسب اليه اقدم ما وصلنا منه . ومما يؤكد نسبته لهذا العصر تلك المجموعة الكبيرة من القطع الخزفية ذات البريق المعدني التي كسيت بها جدران قصور الخاقاني والاشيقي في سامراء ، وعثر على قطع من هذا النوع في المراكز التي زاولت صناعته مثل ( سوسة ) و ( سمرقند ) الحالية ، ووجدت ايضا في تنقيبات مدينة ( الزهراء ) في بلاد الاندلس ، في القرن العاشر وتشبه في اسلوبها كل الشبه ، الخزف العباسي في البقاع التي ذكرناها هناك ، واغلب الظن انها صنعت في العراق ثم نقلت الى تلك البقاع ، وتوجد في حائط القبلة في المسجد الجامع بمدينة ( القيروان ) بلاطات مربعة ذات بريق معدني وضعت في ترتيب هندسي على وجه المحراب داخل التجويف ، وينطبق اسلوب هذه الترابيع تماما على اسلوب سامراء الخزفي بل ان تلك العناصر الزخرفية تكاد لا تخرج من اسلوب سامراء .

وقد ذكر الاستاذ الكعك امين المكتبة الوطنية في تونس ان احد الخزافين التونسيين والذي تعلم صناعة الخزف في بلاد الرافدين عاد الى بلاده حاملا معه هذه المجموعة من البلاطات الخزفية المربعة وحرص عليها اشد الحرص ثم وضعت في محراب المسجد الجامع بالقيروان . واستمر انتشار صناعة الخزف في تونس منذ ذلك التاريخ .

والاصفر والبنفسجي المنغيزي حيث وضعت في خزوز عميقة بكثافة جيدة أو وزعت على مساحات كبيرة وذلك لان الفطاء الرصاصي الشفاف يسيل عندما توضع الاعمال الفخارية في الافران لتخرج كأعمال خزفية مزججة ، وهي أعمال شبيهة بالاعمال الخزفية الصينية ، بالرغم من القدرة على تمييزها عنها عند الرجوع الى نوعيتها .

وقد رفض الخزافون المسلمون الاستمرار في تقليد الخزف الصيني فابتكروا اساليبهم الجديدة في الزخارف والالوان والصنعة ، فظهرت الزخارف المحفورة في السطوح تحت اللون الزجاجي ومعتمدة العناصر الزخرفية واشكال النسور والطيور الاخرى ، كما عثر على خزفيات ملونة ، منها ما اعتمد فيه الزخارف المحزوزة تحت الطلاء ، ومنها دون زخارف محفورة ، وهي مشابهة لخزف بلاد الرافدين في مناطق اخرى ، وقد وجدت اولا اثناء التنقيبات الاثرية في ( سوسا ) و ( نيسابور ) في ايران كما عثر عليها في بقايا ( فسطاط ) في مصر .

وقد تميزت بعض الاواني الخزفية ، ضمن مجموعة الخزف المزجج ، بتركيب يدخل فيه الرصاص ، وتميزت ايضا بالزخارف البارزة ، ففي هذا النوع الخزفي ، ترسم العناصر الزخرفية بارزة عن المستوى الاصلي لسطح الاناء بكثير ، ولم يقتصر هذا الاسلوب على مضر وحدها ، وانما تعداها وبفضل الخزافين المسلمين ، الى بلاد الرافدين حيث وجد في قصور ( سامراء ) ، وتالفت الزخارف من الاشكال الهندسية والطيور والخط الكوفي ، والاهم من ذلك كله وجود اللون او البريق اللامع على بعض الخزفيات في ذلك الوقت .

اما النوع الثاني من خزفيات بلاد الرافدين والتي ترجع الى الفترة الزمنية بين القرن التاسع ، او اوائل القرن العاشر ، فتميزت بالوان الازرق والاصفر والاخضر تحت الطلاء الزجاجي ، وانحصرت الزخارف برسوم الزهور والخط الكوفي الذي اعتمد على تكرار كلمة ( بركة ) ، ويلاحظ احيانا تأثير خزف ( تانغ ) الصيني حيث كان الشكل الاكثر شيوعا هو الوعاء ذو القعر المجوف والمثبت على حلقة مفرغة ذات قوائم ، كما ظهرت تأثيرات يونانية وساسانية .

كما يرجح نشاط خزافين من ايران في بلاد الرافدين ، اذ ان الخزف الاخضر المزجج وجد في مناطق عديدة من ايران وعثر على اوانٍ مشابهة في فسطاط مصر ايضا ، ووجدت في بلاد الرافدين الاكواز والمشربيات ذات اللونين الازرق والاخضر ، اما الاكواز فقد جاءت منسوخة على الاواني المعدنية الساسانية .

ولعل اهم الخزف الاسلامي المزجج في بلاد الرافدين هو الخزف ذي البريق المعدني وقد سبق واوضحنا



اما اهم ميزات هذا النوع من الخزف من حيث الصنعة فهو من صلصال اصفر ، او ابيض نقي ، ويفطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية ، ترسم عليها العناصر الزخرفية بالاكاسيد المعدنية بعد حرقها للمرة الاولى ، ثم تحرق مرة ثانية بشكل بطيء ضمن درجة حرارة اقل من الاولى ، فتتحول تلك الاكاسيد المعدنية باتحادها مع الدخان الى طبقة معدنية رقيقة جدا ويصبح لون البريق المعدني اما ذهبيا واما لونا براقا من الوان البني او الاحمر حسب التركيب الكيميائي للطلاء المستعمل ، وقد كانت هذه المجموعة من الالوان البراقة واسعة الانتشار جدا خلال المرحلة التاريخية الاولى ، وتدرجت بين درجات الاحمر الداكن الى البني بدرجاته اللونية المتفاوتة ، والى الاصفر الليموني ، الا انها انحسرت مع بداية القرن العاشر ، وتحدت بلوني البني والاصفر فقط . وقد لوحظ اختفاء رسوم الحيوان والانسان من زخارف الخزف ذي البريق المعدني ، رغم اكتشاف بعض البلاطات الخزفية ، وعليها رسوم النسور والديوك ، رسمت بطريقة قريبة من الواقع ، فقد عثر اثناء تنقيبات سامراء على وعاء رسم عليه طاووس ، بالوان معدنية براقه لعله المثال الوحيد لتلك الزخارف .

اما من حيث العناصر الزخرفية التي استعملت وزينت بها الالوان الخزفية هي عبارة عن تكوينات هندسية بسيطة واجيانا مركبة ، وتميزت ايضا بزخارف نباتية نجد فيها العناصر مظلة ، فوق سطوح بيضاء ، احيطت بهوامش بيضاء دقيقة متوازية ومتعرجة ووجدت النقاط محاطة بدوائر او بمربعات او معينات وهناك بقع متلاصقة .

وقد اختلف الباحثون في تحديد منشأ الخزف ذي البريق المعدني فالبعض يسنده الى العراق والبعض



خزف من العراق - القرن التاسع

الآخر يعيده الى مصر ، ولعل مرد هذا الاختلاف يرجع الى ان هذا النوع الخزفي المميز قد انتشر في كافة البلاد الاسلامية بين القرن التاسع والخامس عشر الميلاديين ، والمرجح انه نشأ في العراق لان مدينتي بغداد وبصرى كانتا من اهم مراكز صناعة الخزف .

واستنادا الى مصادر تاريخية ، فقد شهدت مدينتي بصرى ثورات عديدة بين ( ٨٧٠ ) و ( ٨٨٠ ) أدت هذه الاضطرابات السياسية وظهور السلالة الطولونية بين ٨٦٨ و ٩٠٥ الى هجرة الكثير من الخزافين الى مصر ، ويبدو انهم استقروا في ( فسطاط ) و ( سوسا ) حيث اكتشف الكثير من بقايا الخزف ذي البريق المعدني هناك ، اذ انه لم يكتشف اي اثناء سليم في مصر وفي ايران ، الا انه اكتشف في السنوات الاخيرة ثلاث أعمال خزفية ذات بريق معدني سالمة ، اثنان منها تشبه تماما أعمال ( بهناسا ) ، اما العمل الثالث ، فيشبه الى حد كبير اواني بلاد الرافدين ، وهو موجود الآن في المتحف البريطاني ويظهر في هذا الاناء الصغير رسم الاجنحة الخاص بفن الزخرفة الساساني مما يبرز تبادل عناصر الزخرفة بين الحضارات المختلفة ، وقد ادخل الاتراك في فن الخزف الاسلامي خلال السنوات الاولى من القرن العاشر وبسبب هجراتهم المتكررة الى بلاد الرافدين الاسلوب الخاص بآسيا الوسطى .

ومع انتصاف القرن العاشر بدأ ينحسر انتاج الخزف ذي البريق المعدني في بلاد الرافدين ، وبدأ يظهر في اشكال اكثر ابداعا في الانتاج الخزفي القاطمي في مصر .

وقد سبق وذكرنا ان صناعة ( الفخار ) و ( الخزف ) كانت منتشرة في مصر منذ اقدم العصور ، وشهدت هذه الصناعة تطورا واضحا بعد ان ساد الاسلام منطقة الشرق الاوسط وشمال افريقيا . وجذب الحكم الطولوني المستقل في مصر عددا كبيرا من خزافي بلاد الرافدين والذين استقروا في مدينة فسطاط ( القاهرة القديمة ) وفي بهناسا في مصر العليا ، فقد كان قدوم ( احمد بن طولون ) الى مصر سببا من اسباب ازدهار فن الخزف كما ازدهرت فنون العمارة والفنون الفرعية الاخرى . وانتهى العصر الطولوني في عام ( ٩٠٥ ) م فظهر العصر الفاطمي ، وكان هذا العصر عصر ازدهار عظيم للمنتجات الفنية بجميع انواعها ، وكانت صناعة الفخار والخزف من اعظم الصناعات ازدهارا ، والسبب يرجع الى روح الحضارة الفاطمية ، التي استقطبت الفنانين وحثتهم على تحسين وسائلهم في الانتاج الخزفي ، والاقبال على استعمال عناصر زخرفية مبتكرة .

وقد كان فخر صناعة الخزف في ( مصر ) الخزف ذا البريق المعدني ، وكان الاسلوب في البداية مشابها جدا لخزف بلاد الرافدين ، وتميز بالبساطة ، وبغفوية





خزف فاطمي من مصر - القرن الثاني عشر

ومما يجدر ذكره ظهور الخزاف المسيحية في الخزف الفاطمي ، وهذا واضح في رسوم المسيح على كرة خزفية ذات بريق معدني موجودة في متحف الفن الاسلامي في القاهرة ، وبرزت تلك الرسوم على بعض الخزفية مظاهر الحياة اليومية ، في مصر آنذاك منها ( صراع الديوك ) موضحة مدى تطور الفن الاسلامي خلال ثلاث قرون ، كما تميزت منطقة الفيوم في مصر بأسلوب خزفي مختلف عن المناطق المصرية الاخرى ، فقد تشابهت خزفياتها بادية الامر مع خزفيات بلاد الرافدين ، باستعمال أسلوب التلوين المرقط والمخطط ،

اما فيما بعد ، وخلال القرن الحادي عشر ، واوائل القرن الثاني عشر ، فقد تبدلت الخزاف تبدلا ملحوظا ، حيث برزت الخطوط المنتشرة من نقطة مركزية ، وبالوان الاخضر والاصفر والبني تحت الطلاء الشفاف ، ومن المؤسف انه ضاع معظم تراث الخزف الفاطمي بسبب حرق الفسطاط عام ( ١١٦٨ ) م ، وفي عام ( ١١٧١ ) م ، انتهى الحكم الفاطمي وتسلم الايوبيون زمام السلطة في مصر وسورية حتى ( ١٢٥٠ ) م حيث تولى المماليك الحكم .

وبهذا نكون قد رافقنا فن الخزف الاسلامي في رحلته الطويلة خلال القرن التاسع الى القرن الحادي عشر .

الاشكال البشرية ، والحيوانية ، حيث ظهرت في تهشيرات مظلة ، وتميزت عن خزفيات بلاد الرافدين من حيث النوعية فقط ، فمن ناحية الطينة كانت ( صفراء ) او ( محمرة ) رملية ، وخشنة اللمس ، بالمقارنة مع طينة بلاد الرافدين البيضاء والناعمة ، اما عناصر الزخرفة فقد اقتصر على رسوم الحيوانات والطيور والاشكال البشرية الرائعة ، وعند نهاية الحقبة ، تطور العمل الخزفي واصبح اكثر ابتداعا .

اما البريق المعدني فتميز بلون اصفر ذهبي مائل الى الخضرة ، ومع نهاية القرن الحادي عشر اتجهت تلك الالوان البراقة الى العتمة مقتربة بذلك من اللون البني ، ومما هو جدير بالذكر انه قامت في العصر ( الفاطمي ) مدارس فنية في الخزف تميزت كل منها بخصائص معينة ومن ابرز العاملين في هذا المجال الفني نذكر الخزاف ( مسلم ) ، والخزاف ( سعيد ) حيث كانت لكل منهما مدرسة فنية انتهجت اسلوبا مميزا ، والمعتقد ان ( مسلم ) عاش في اوائل العصر الفاطمي لما يلاحظ في مدسته من تقارب مع الطراز الطولوني ، وكذلك تميز بالجرأة والقوة والتحكم الذي نلاحظه في خزاف القطع الفخارية ، التي نسبت الى تلك المدرسة واغلب الاواني ، دهنت بالطلاء حتى كادت ان يختفي لون طينتها وزخرفت باشكال بشرية وحيوانية ونباتية وخطية ، والمرجح ان مصانع ( مسلم ) اقيمت في ( فسطاط ) حيث عثر في تنقيباتها على بعض القطع التالفة من انتاج ذلك الخزف .

اما الخزاف الاخر فهو ( سعد ) والمرجح انه عاش في الفترة التي تلت فترة ( مسلم ) ، وظهر نشاطه في النصف الثاني من القرن الحادي عشر ، وبداية القرن الثاني عشر ، والملاحظ ان انتاجه الخزفي لم يطل كليا ، وقد استخدم الوان الاصفر ، والبني الداكن ، وذات البريق ، اما العناصر الزخرفية التي استعملها فهي الحيوانات والطيور تحيط بها الازهار والنباتات وامتازت بالرشاقة والدقة والتكوين المحكم . ومن انواع ( الخزف الفاطمي ) والتي عثر على نماذج منها في اطلال فسطاط خزف ذي زخارف محفورة في الطين تحت الطلاء واعتمدت العناصر الحيوانية والنباتية والبشرية وقد انتج الخزاف المسلم في العصر الفاطمي نوعا من الخزف الابيض اشتملت طينته على مادة السليكا ثم سويت وزخرفت بعد ذلك بالخط وبالزخارف البسيطة .



# الخزف العربي المعاصر

## وتجارب الخزف في القطر العربي السوري

اعداد الحياة التشكيلية

مستوردة ، حتى ان الخزف الصيني ، أصبح يماثل الذهب والفضة ، يدخل في كل جهاز عرس ، ونراه في كل بيت يزين القاعات ويقدم المتعة للمشاهد ، ويعكس شيئا ثميناً كالذهب ، يباع كل يوم وحافظ على سعره ، بل تزداد هذه الاسعار .

لكن ، ظروف حياتنا العربية قد خضعت في تاريخها الطويل الى مد وجذر ، الى اخذ وعطاء ، وحوار ، انعكس جميعه في هذه المادة الحساسة والهامة التي يصح أن نقول عنها بأنها أكثر الفنون قدرة على عكس الواقع ، وتقديم الموقف الذي يقفه الانسان في هذه المرحلة ..

فان رجعنا الى القديم ، وجدناه يعكس الحياة القديمة ، يسجل لنا الشيء اليومي والحياتي ، والجمالي ، وهو يتفاعل مع الانسان الفقير ، الذي يختار جوارره وأدواته ، ومع الطبقات الفنية التي يحولها أن تختار ماهو باهظ التكلفة ، وبين الفنان الذي يسعى عبر انتاجه الى تقديم تشكيلات فنية مختلفة ، تلئم الحاجات ، ويتفاعل فيها الجانب الفني مع الاقتصادي والتقني ، ونحس بأن ذلك كان دوماً محكاً فعلاً على رهافة ذوق المجتمع وحسه ، لأن كل بيت يستخدم ( الخزف ) ، ويختار ما يلائم ذوقه ، وقدراته المالية ، وحاجاته الاستعمالية .

بل ان أهمية الخزف تتجاوز ذلك كله ، حين نرى في أي قطعة منه ذوق عصر ، وأصالة ، أو خضوعه ، أو تمرد على ماهو وافد ، حيرته أحياناً بين مختلف التيارات ، ورغبته في أن يعطي الجديد المبتكر المعبر ..

وتتفاعل في هذه القطع الخزفية ، التعبيرات الفنية التي يريدها الفنان ومع الواقع الذي يقدم لنا دوماً الجانب التقني ، والاقتصادي ، والاجتماعي ، بل ان قطعة الخزف .. في أي عصر ، تعكس كل مفاهيم هذا

للخزف عراقية في بلادنا ، ترجع الى الوف السنين ، منذ ان فكر الانسان في عجن التراب بالماء ، وتركه يجف بالشمس ، وبعد ان اكتشف النار فساعده على صنع ( ادواته ) ، ولا يمر يوم الا ونكتشف في اراضينا النماذج المختلفة التي تحكي قصة عراقية الطين في حياتنا وصلاته بنا ، لاننا لم نستخدمه كخزف وجرار ، وكادوات زينة ، بل سكن الانسان ضمن بيوت من طين في كثير من الاماكن ، ووجد فيها البيت الملائم له في الريف ، والمدينة .

وتفاعلنا مع الجرار التي كانت تقدم لنا المياه الباردة في حياتنا القديمة ، ومازال كثيرون يحبون هذه الجرار ، ويفضلون تبريد مياههم رغم انتشار الادوات الحديثة ، وهكذا فالطين المشوي ، والفخار ، يبدو لنا على انه على صلة بكل الحضارات القديمة التي ترعرعت على ضفاف الانهر ، وتأثرت بالطين الوفير الذي توفره لها هذه الانهر ، وهكذا لعبت هذه الادوات دوراً كبيراً في حياتنا كلها .

والم يقتصر تراثنا على هذا الشكل من الخزف ، بل تعداه الى الفخار المطلي والمزجج والمحروق على اختلاف نماذجه ، عبر العصور المختلفة ، ونحن ندرك ذلك من خلال ما عرفناه من اهتمام بالخزف ، ولا نرى بيتاً قديماً يخلو من خزف ، أو قيشاني ، محلية أو





محمد حسام الدين - خزف حداثتي

عبارة عن لوحة فنية تحمل نفس المفاهيم ، وتقدم الصيغة المعاصرة لفن ( الخزف ) على انه فن تشكيلي اكثر مما هو فن تطبيقي بالمعنى الدقيق للكلمة .

وعكست هذه الصيغة الجديدة عدة تأثيرات فنية ، وذلك لان الخزافون الاوائل ، قد درسوا الخزف في اوروبا ، وتأثروا بمختلف مدارس الخزف المعاصر ، وجمالياته ، ومفاهيمه ، وبعد ذلك تصاعدت التيارات التي دعت الى احياء التراث الخزفي العربي - الاسلامي ، وقدمت بعض تجارب هامة ، واحيت بعض الحلول الفنية ، واثبتت تجارب هؤلاء بان الخزف في تراثنا يمكن ان يكون مصدر وحي اساسي .

وتأثرت المنطقة العربية ، في تجارب خزفها المعاصر بتيارات عالمية شهيرة ، هي اقرب الى تجارب النحت احيانا ، وقدموا تشكيلات معقدة ، ومتعددة الاتجاهات بحيث القول بان كل التيارات العالمية اوجدت اتجاهات لها عندنا .

ولو اردنا ان نصف هذه التيارات التي شاهدنا تأثيرها عليها لوجدنا انها تصنف ضمن ثلاثة تيارات هامة :

اولا - تيار اوروبي : اخذ باتجاهات الخزف المعاصر بكل مدارس الهامة .

ثانيا - تيار تراثي : ركز اهتمامه على بعض الاساليب الخزفية المتوارثة .

ثالثا - تيار جديد : بدأ محاولاته للاستفادة من بلادنا من خامات ، وما في الخزف العالمي من تقنيات

العصر ورؤيته . فان شاهدنا ميلا للبساطة فنحن قادرين على اكتشافها ، كما ان وجود تعقيد في التشكيلات او الالوان يكشف عن روح اخرى ، وهكذا . . .

ولعل ابرز ما يدلنا على تفاعل هذه المادة مع حياتنا ، ما نراه من ازدهار عريق لها في العصور القديمة ، وما حققته من حاجات ، وما قدمته من ( فن ) او من ( متعة ) او من ( فائدة ) ، وما حاق بهذه المادة من انحطاط يترافق مع التطورات الاجتماعية ، فازدادت الصيغ الفنية الوافدة التي افقدت التعبير الاصيل ، وطفئت عليه النماذج الاكثر رفاهية عند طبقة من الناس ، والاكثر بساطة عند كل الطبقات .

والكن ، عودته الى الازدهار ، في تراثنا الفني العربي ، وتفاعله مع الخزف الصيني في البداية ، ومع غيره ، قد ساعدنا على فهم طبيعة هذا الفن الذي نراه قادرا على ان يتأثر بغيره ، ولا يلبث ان يبحث لنفسه عن صيغة فنية وجمالية جديدة تتلاءم مع الظروف المتبدلة .

ونحن اليوم ، في محاولتنا لتطوير ( الخزف ) الذي بدأ يدخل حياتنا المعاصرة ، نرى في هذا الانتاج الجديد الذي يبني الآن صياغات جديدة تكشف عن موقف التأثير احيانا بما حققه الخزف من ازدهار في العالم المعاصر ، الذي يحفل بالتجارب المختلفة ، ونحس بانه بدأ يأخذ نفس الدور الهام ، انه المؤشر على مدى قدرتنا على البحث على البحث عن انفسنا ، والبحث عن القديم الجديدة التي هي ثمرة تفاعل عميق ، واختلاط المفاهيم ، وتبادل التأثيرات ، التي ستنتج عنها حتما رؤى جديدة ، تتغل مع حاجتنا المعاصرة ، ورغبات المجتمع الراهن وطموحاته . والاشك في ان هذه التجارب ، منذ بداية هذا القرن ، ومع النهضة العربية الحديثة ، تكشف لنا عن شيء جديد وهام ، وهو عدم التلاؤم الذي بدأ يظهر بين النماذج التقليدية للخزف وبين متطلبات المجتمع الجديد ، ولهذا بدأت صناعة الخزف وما بقي منها تنحسر ، واستبدلت بما هو مستورد ، ولم تستطع الوقوف امام المنافسة .

ومحاولات احياء الخزف بدأت على يد الفنانين التشكيليين المعاصرين في الوطن العربي ، الذين سعوا لجعل الخزف وسيلة تعبير فنية تشكيلية ، تستطيع التعبير عما يريد الفنان قوله ، وهكذا خضعت مفاهيم اعادة احياء هذا الفن الى عوامل جديدة ، ترتبط بالخزف الفني بشكل اساسي ، وهكذا انفصل فن الخزف عن الصناعة ، واخذت الاشكال المصنوعة آليا او يدويا على نطاق واسع ، اشكالا نفعية ، مستوردة ، بينما اتجه الفنان الى الخزف ليقدم لنا عبره صيغة فنية وافدة ، وان لم يكن له هذا الطابع الاستهلاكي ، او الاتجاعي الواسع ، بل تفردت قطعة الخزف ، واصبحت



درس منهم في أوروبا ، ومن أبرز من قدموا بعض المحاولات في هذا المجال ، كل من المرحوم ( خالد جلال ) الذي درس النحت في إيطاليا ، وعاد ليمارس الخزف لفترة طويلة ، ولكن أكثر تجاربه كانت موزعة بين ( روما ) و ( دمشق ) و ( طرابلس ) لعدم استقراره ، ولهذا لم يستطع تأييث مدرسة خزفية بالمعنى الدقيق ، وكذلك هي حال الفنانين الآخرين الذين عملوا بالخزف إضافة للتصوير الزيتي أو النحت .

وظلت الحال على هذه الحالة الى ان تم افتتاح مركز للفنون التطبيقية بدمشق عام ( ١٩٦٣ ) ، وبدأت تجارب الخزف تأخذ شكلا أكثر دقة بعد تأمين مكان العمل والفرن اللازم ، وكذلك أصبح في ( كلية الفنون الجميلة ) فرن خزفي آخر ، وبدأت تنتشر هذه المادة وتأخذ أهمية ودورا .

وفي البداية ساعد وجود أحد الخبراء البلغار في بداية تعليم الخزف للهواة والفنانين ، وقدم بعض الفنانين المعروفين عدة تجارب خزفية متميزة ، نذكر منهم ( عبد السلام قطرميز ) و ( يحيى العظم ) و ( حسن برمكي ) و ( سعيد نصري ) وأعطى هؤلاء عدة تجارب هامة في البداية .

وعاد الى القطر الفنان ( محمد حسام الدين ) بعد أن درس الخزف في تشيكوسلوفاكيا وتطورت الدراسات الفنية في مركز الفنون التطبيقية وفي كلية الفنون الجميلة ، ومارس عدد كبير من الشباب التعبير بهذه المادة ، وكذلك جهز مركز الفنون التطبيقية في حلب بفرن خاص للخزف مؤخرا وبدأت التجارب عليه .

وإذا حاولنا ان نتحدث عن التجارب الخزفية ، نحن امام عدة أسماء لعبت دورا هاما في توطيد دعائم هذا الفن ، وهذه الاسماء تنقسم الى تجارب لنحاتين ، وخزافين ، والى تجارب فنانين آخرين قدموا تجارب خزفية ، وكان اول من قدم هذه التجارب الحديثة الفنان ( عبد الله عبد الغني ) ولعل تجربة هذا الفنان هامة لانه قام بحرق الطين مستخدما وسائل تقليدية ، موروثة عن فاخورة قديمة ، استعان بها ليقدم تشكيلات متنوعة ، ترتبط ارتباطا عميقا بالنحت ، وهو يعالج موضوعه على أساس الكتل المفرغة والكرات المختلفة ، في البداية ، ولكنه طور تجاربه فيما بعد الى صياغات أكثر تسطحيا ، وأبرز أهمية الملمس الناعم للسطح وتأثير بعض النعوت عليه ، كما قدم علاقات بين كتل مع بعضها ، وتمكن من ان يحوز على الاهتمام لما فعله .

والفنان الثاني الهام الذي لعب دورا في تجارب الخزف هو الفنان ( سعيد مخلوف ) الذي عرفناه نحاتا على الخشب طيلة سنوات عديدة ، ولكنه بدأ تجاربه الخزفية منذ فترة بسيطة ، وقدم عدة صيغ لها طابعها الخاص ، وان الميزة الرئيسية لسعيد مخلوف في خزفه هو البحث الدائم عن المواد والتقنيات والعودة



عماد لاذقاني - تكوين

لتطويرها ، ودمج الكثير من الاشكال الموروثة مع الصياغات الحديثة والمجرّدة او عادوا الى التراث القديم لبلادنا يستعينون به .

وإذا حاولنا ان نصنف التيار الاوربي نستطيع القول بأنه استفاد من عدة اتجاهات هامة في الخزف المعاصر ، مثل ( الخزف الطبيعي ) الذي يلج على الطبيعية ، وقد لعب هذا التيار دورا هاما في الخزف العربي المعاصر ، ذلك لانه قد أفسح المجال أمام تقليد عناصر نباتية وعضوية مستقاة من البيئة للتعبير عن الموضوعات الانسانية ، وتوصل الفنانون الى بعض اشكال مبتكرة ، فأعطى الفنان عبرها كل ما يريد قوله . وهناك اتجاهات أكثر هندسية ، وقد أخذت تشكيلاتها أهمية كبيرة وذلك لانها ربطت التكوين بمبادئ هندسية محضة ، وساعدتها الصياغات الجديدة على تطويرها مفاهيمها .

لكن التيار الذي بدأ يلعب دورا كبيرا في الخزف العربي ، فهو تيار بدأ يدعو الى الابتعاد عن التأثير بكل الاشكال الموروثة ، ويفضل ابتكار ما هو جديد تماما ، لا يمكن رده الى صيغة موروثة ، او عضوية او هندسية ، ولهذا لجأ الفنانون الى بعض الحلي الشعبية والتمائم وبعض الصناعات اليدوية التقليدية يستوحي الفنان منها تجاربه .

أما في ( القطر العربي السوري ) فقد بدأ الخزف بالظهور الحزكة التشكيلية على شكل تجارب ، ومارسه أكثر من ( فنان تشكيلي ) منذ البداية ، وخاصة من



الى التجارب القديمة والحديثة للوصول الى خرف  
خاص به .

اما الفنان ( محمد حسام الدين ) فقد قدم لنا  
عدة محاولات خزفية هامة ، بعضها ذات طابع تشكيلي  
محض ، وبعضها الاخر لها صياغة حضارية وامتداد  
الى فن الخزف القديم في بلادنا ، وجمع بين تقنيات  
الخزف المعاصر وبين بعض تشكيلات قديمة ، ولعل  
اهم ما يميزه قدرته على اغناء تجاربه في كل مرة بما  
هو جديد ، واعتماده على بعض التجارب اللونية ذات  
الطابع الشعري احيانا ، وعلى بعض المفاهيم الحديثة  
التي تدخل ضمن مفهوم الخزفي محض .

### التجارب الشابة

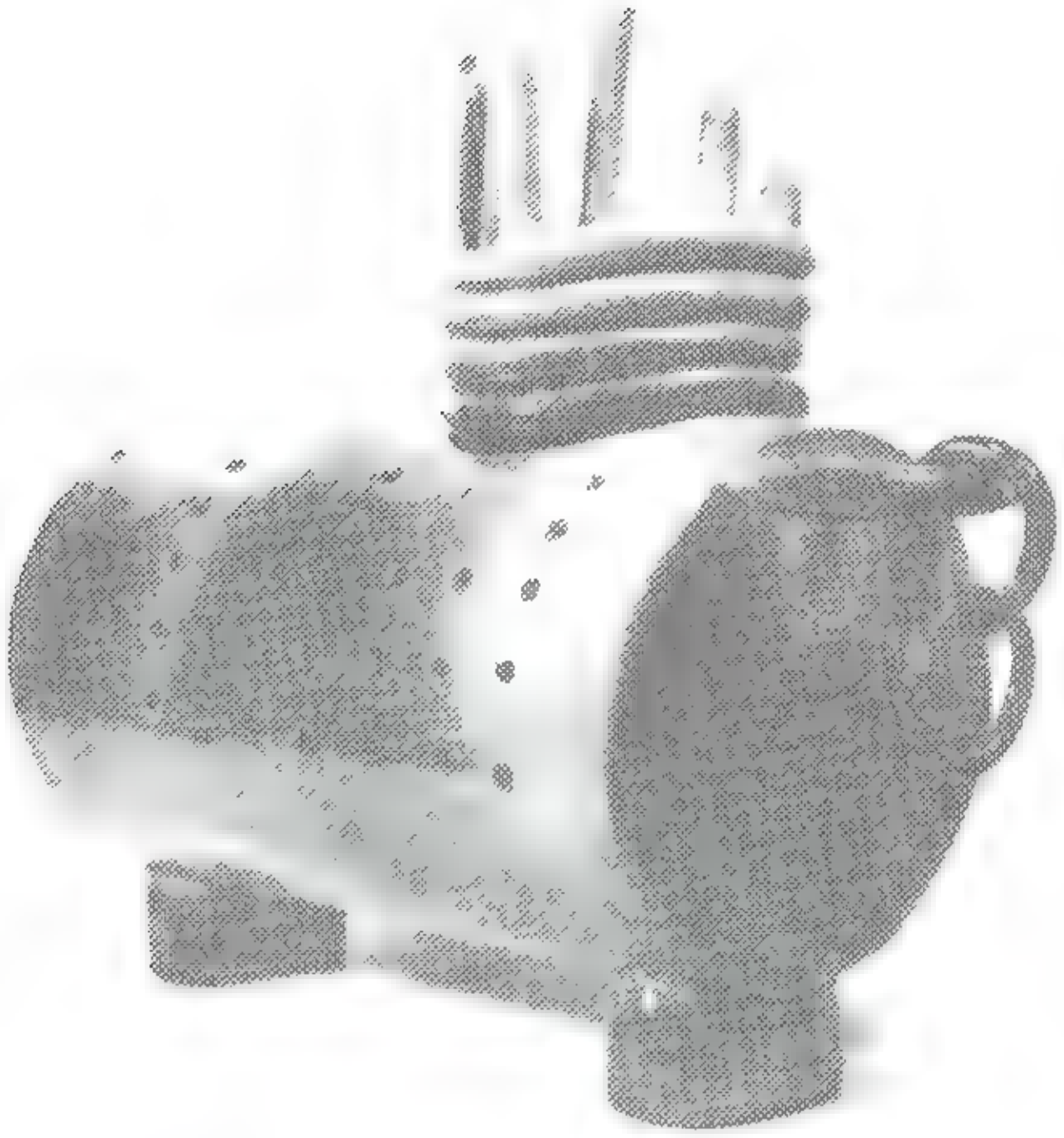
اما التجارب فيمكن ان نتحدث عن اهمها ،  
وتسهيلا للبحث سوف نوزع الفنانين الى ثلاثة تيارات  
اساسية ، اولها الخزف ذو الطابع النحتي ونحن هنا  
امام تجارب لنحاتين متميزين ، مارسوا الخزف  
وقدموا تجاربهم عن طريق هذه اعادة .

ولعل اهمهم ( ماهر بارودي ) الذي يميز خرفه  
اسلوب نقدي ، ويكشف عن رؤية جديدة كلياً لهذا  
الفن ، و ( زهير دباغ ) الذي استفاد من الصياغات  
التعبيرية في نحته وقدم الخزف التعبيري بكل مفاهيمه ،  
فالاهتمام يتركز على الانسان الذي كان يرسمه ضمن  
تشكيل دائري في وضع ماساوي ، و ( عماد لادقاني )  
الذي قدم لنا عدة تجارب خزفية ، لعل اهمها ما اخذه  
من تشكيل للبيوت القديمة ، وقدمه كخزف له تشكيل  
خاص ، وملمس متميز .

وتجارب ( مصطفى علي ) ايضا يمكن اعتبارها  
نحتية تستخدم الخزف ، وتلج على الانسان الذي  
نراه نحيلاً ودقيقاً ، وفي علاقات مع الاخرين ضمن  
اوضاع ماساوية .

اما ( نزيه الهجري ) فقد قدم لنا الصياغات الكتلية  
النحتية التي تستغرق مع التشكيل والعلاقات الحجمية ،  
واحيانا نلمح تاثيرات شعبية الى تعبيراته الفنية تعطيها  
صفة اكثر خصوصية .

والقسم الثاني من الفنانين هم الفنانون الحفاريون  
الذي استخدموا الخزف للتعبير ونحن نرى في تجاربهم  
بعضهم اهمية كبيرة ذلك لان بعض المفاهيم الحفرية  
والغرافيكية قد اثرت على تجاربهم ، ولعل افضل  
نموذج على هذا ما قدمته لنا الفنانة ( وفاء الضيعة )  
في تجاربها المستوحاة من الطبيعة ، والتي نحس بأن  
السطح قد عولج عندها كما لو كان عبارة عن قطعة  
( حفر ) ، وهذه الصياغة قد لجأت اليها ( ليلي مريود )  
في بعض تجاربها ، الاكثر واقعية والاكثر تعبيرية .



آمال مريود - تكوين

وقد تميزت تجارب ( اميلي فرح ) التي اخذت من  
الفنون الاسلامية وبعض الزخارف ، وظلت معالجتها  
اقرب الى المفهوم الغرافيكي منها الى المفهوم النحتي .  
اما المجموعة الثالثة من التجارب فهي اكثر صلة  
بتجارب الخزف الاوربي ، ومحافظة على هذه الخصائص  
وتطويراً لبعض الاشياء الاستعمالية لتصبح خزفاً وفناً  
استعمالياً ، كما نرى ذلك في اعمال ( آمال مريود )  
ولعل اهم ما قدمته لنا عملين هامين ( صندوق ) و  
( قلعة ) وكلاهما يقدم محاولة للوصول الى مفهوم  
خزفي استعمالي ، وله طابعه الجمالي ، ويعتمد على  
الاستفادة من عناصر طبيعية ، كالأحجار واغصان  
الاشجار ، مما عرفه الخزف كثيراً .

وقد نرى تجارب ( رافت ساعاتي ) قريبة من  
حيث المبدأ من هذه العملية لكن الصياغة مختلفة ، ذلك  
لان ( رافت ) يعتمد احيانا على تطوير بعض القطع  
الاستعمالية وتقديمها بصياغة جديدة ويؤكد اكثر  
من غيره على اهمية الخزف القابل للاستخدام .  
وفي النهاية ، يمكن ان نذكر تجارب لعدد من  
الفنانين الاخرين من امثال : ( هيفي ميتني ) و ( مروان  
ملص ) و ( عبد الباسط زابون ) و ( زكي سلام ) و  
( نسبية طوبجي ) و ( لينه كمال ) و ( ردينة زكار )  
وغيرهم .

ان تجربة الخزف قطعت شوطاً بعيداً بفضل جهود  
شباب كثيرين ، ومازالت هذه التجربة ، تنتظر المزيد  
من الدعم حتى تعطي النتائج المطلوبة .



# تقنية فن الخزف

محمد حسام الدين

— للطينة انواع متعددة ، فهناك الكاولين الذي يعتبر اكثر الطينات بياضا وينتج منه مانسيه البورسلان ، وهناك الطين الحجري ، والطينة الحمراء ... الخ .

وليس المهم تعدد الطينات وانما اختيار الطينة الملائمة لكل نوع من انواع الخزف ، ويتم غالبا اختيار الطينة الملائمة باجراء تجارب ، كما ويتطلب منا بعض الاحيان خلط طينتين او اكثر وبنسب معينة لكي نحصل على مرونة او قساوة ما .

وفيما يلي بعض مواصفات الطينة :

الطينة المرنة تمتص الماء بصعوبة .

الطينة الضعيفة ( الهشة ) تنحل وتتفكك بسرعة

في الماء .

— تقلص الطينة بعد ان تفقد ماتحويه من الماء ،

يتم ذلك حين تعريضها للهواء او حين شيها ، وتختلف نسبة التقلص من طينة الى اخرى . نتعرف على هذه النسبة عن طريق التجربة التالية :

تؤخذ رقاقة من الطين المطلوب ، يحز عليها خط بطول ١٠ سم ، تجفف ثم تحرق ، نجد ان طول هذا الخط قد نقص على ماكان عليه ، ولدى تطبيق المعادلة التالية :

$$\frac{\text{الطول قبل الحرق والتجفيف}}{\text{الطول بعد الحرق}} \times 100 = \%$$

الطول قبل الحرق والتجفيف

وهكذا نحصل على النسبة المئوية للتقلص ، وللعلم

يفضل الا تتعدى نسبة التقلص هذه ال ١٠ ٪ .

— لكل طينة تحمل خاص لدرجة الحرارة ولمعرفة

مدى تحمل طينة معينة للحرارة نقوم بالتجربة التالية :

تؤخذ رقاقة بقياس ١٥ x ٢٨ x ٠.٦ سم وتحرق

بالفرن مع مراقبة للتبدلات التي تطرا عليها ، ( توضع

بشكل عمودي ) .

## ● مقدمة :

ان الخزف من ارقى الفنون التي عرفتھا الانسانية، اذ انه لازم الحضارات منذ اقدم عصورها ، ووطننا وارضا يعتبران من البلدان المتطورة تاريخيا في هذا الفن ، وذلك منذ ما قبل التاريخ وحتى نهاية العصور الاسلامية .

## ● الطينات :

على الفنان الخزاف ان يبحث عن الطينة ذات الخواص الملائمة لصناعة الخزف ، كما بإمكانه ان يخلط اكثر من طينة للتوصل الى المواصفات المطلوبة . — تتكون الطينة من بلورات مجهرية ، وهذه

البلورات تتألف من :

١ - معدن ( كاولينايت )  $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$

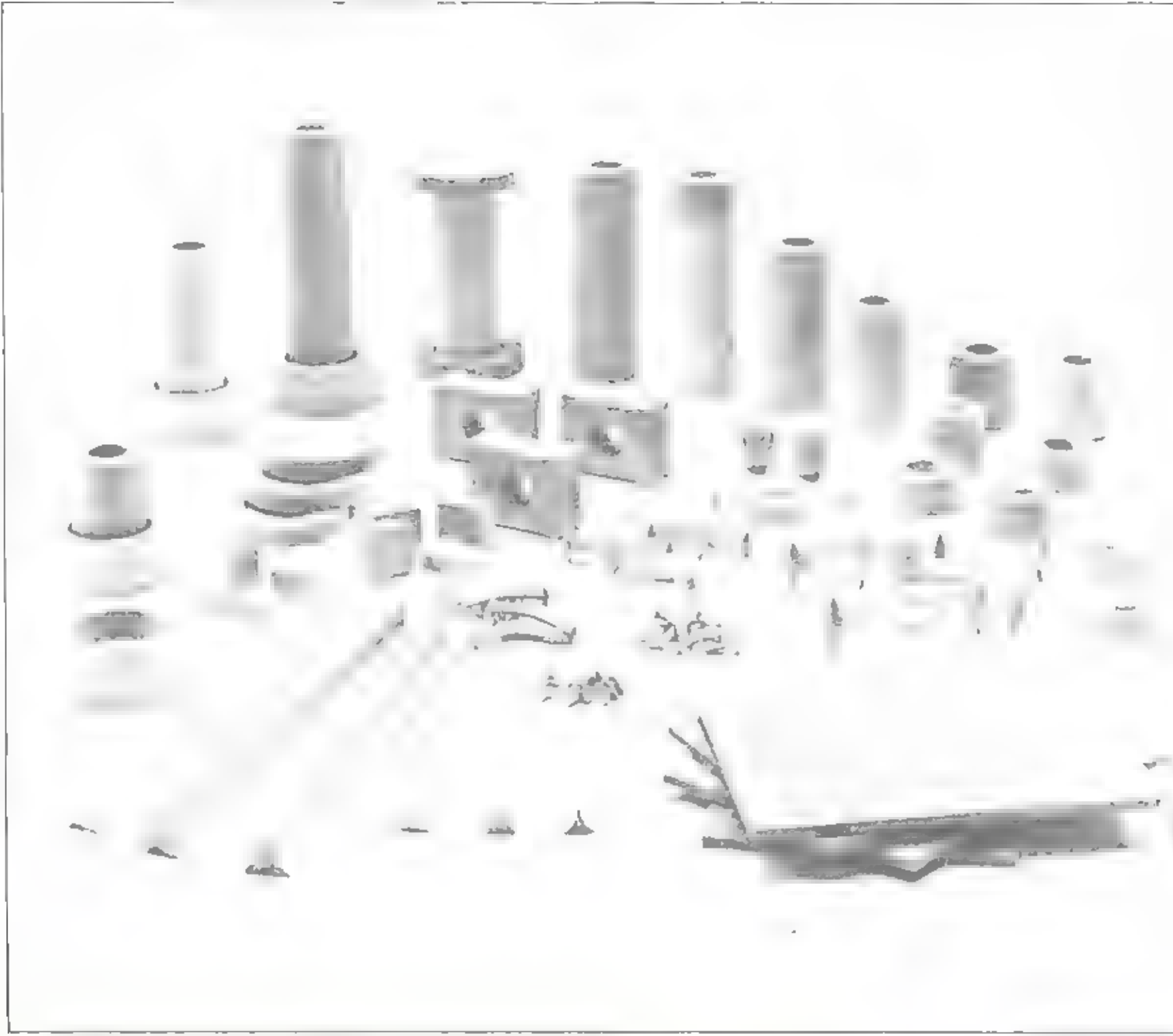
اي ٤٧ ٪ سيليكات ، ٣٩ ٪ الومينا ، ١٤ ٪ ماء .

٢ - مواد اخرى مثل الكوارتز  $Si$  والفلسبارات

التي تحوي على البوتاس والصوديوم للمساعدة على الصهر اثناء الحرق .

٣ - مواد عضوية تساعد على مرونة الطينة .





حوامل رفوف الفرن

لينة نجففها ، يكون الترطيب عن طريق قطعها الى صفائح ترش بالماء ، اما التجفيف فيكون بنشرها على صفائح جصية ، وبعد ذلك تعجن الطينة جيدا حتى تصبح متجانسة .

#### - طرق التشكيل :

١ - ضغط الطينة باليد للحصول على اشكال مختلفة .

٢ - ضغط الطينة ضمن قالب جصي مسطح .

٣ - التشكيل بطريقة الحبال الطينية ، وهنا يجب ان تكون الطينة الدنة ، حيث تصنع حبال طينية توضع وتلصق فوق بعضها ويتم اللصق بضغط كل حبل على الآخر ، ثم يسوى سطح الشكل الذي يكون متعرجا في هذه الطريقة الى ان يصبح سطحا مستويا .

٤ - التشكيل بطريقة الصفائح الطينية : حيث تصنع الصفائح الطينية وتلصق الى بعضها بالضغط وبالصمغ الطيني وتكفي بعض الادوات البسيطة ( شوبك سكين معدنية واخرى خشبية ، قطعة اسفنج ) للتنفيذ بهذه الطريقة .

٥ - التشكيل على الدولاب : حيث يمكن التشكيل على الدولاب مباشرة ، اكان الدولاب آليا ام من النوع الذي يحرك بالقدم . كما ويجب ان نعلم ان قرص الدولاب يجب ان يكون من مادة غير قابلة للصدا ، ومن خطوات التشكيل على الدولاب مايلي :

أ - راحة الجسم في وضعية الجلوس .

ب - ان تكون المرافق مستندة بشكل جيد وثابت .

ج - لصق الطينة على قرص الدولاب .

س - مركزتها

هـ - فتحها من الداخل ورفعها نحو الاعلى والجوانب

وذلك حسب الطلب .

عندما تبدأ الرقاقة بالانحناء نتوقف عن الحرق ، نسجل درجة الحرارة في لحظة التوقف ، وتكون هذه الدرجة هي درجة تحمل الطينة للحرارة .

- يمكن الحصول على طينة لينة او قاسية حراريا ، بإضافة زجاج مطحون للحصول على الليونة ، وكسارة الفخار الناري ( شاموط ) او رمل ناعم للحصول على القساوة .

- للطينة المحروقة قدرة معينة على امتصاص الماء ، ويمكننا الحصول على النسبة المثوية لخاصية الامتصاص بتطبيق القانون الاتي :

$$\text{وزن القطعة المحروقة} - \text{وزن القطعة المتصلة للماء} = \text{قبل امتصاصها للماء} \times 100 = \%$$

وزن القطعة قبل امتصاصها للماء  
وبذلك نحصل على نسبة الامتصاص تبعا للوزن .  
يكون الفخار مشيعا اذا كانت نسبة امتصاصه ١٪  
اما الفخار المسمى بالحجري فتكون نسبة امتصاصه ٥٪ ، والتقني ٧٥٪ وما فوق هذه النسبة يكون الفخار راشحا .

- تحوي الطينة على نسبة معينة من الكلس ، يمكن كشفها بصب بعض نقاط من الحمض حيث نرى التفاعل بالعين المجردة ، فاذا كان التفاعل كبيرا تكون كمية الكلس كبيرة وبذلك تكون الطينة غير صالحة .

- هناك مواد تساعد على تقليل انكماش الطينة ، كالسيليكات الموجودة في الطبيعة بشكل بلورات الكوارتز ، وكذلك ثاني اوكسيد السيليكون ، اما الفلسبارات التي تحوي على مركبات الصوديوم والبوتاسيوم فتستعمل كمواد صاهرة ، وكذلك النفيلين سيانيت وكربونات الكالسيوم والمغنزيوم .

- بالنسبة لتحمل الحراري للطينة ، فيناك انواع عديدة من الطينات مثل الطينات المقاومة للحرارة والتي تستعمل غالبا في بناء الافران والاواني المطبخية ، والطينات التي تحرق بحرارة منخفضة وهي موجودة بكثرة في بلادنا .

- تحضير الطينة : هناك طرق وتقنيات كثيرة ومتطورة لتحضير الطينة ، واليك ابطها (هذا مايلزمك في مشغل الخزف ) ، حل التربة بالماء .

تصفيتها بمناخل متدرجة النعومة .  
ابقاء بعض من الطين المصفى السائل للصب وذلك بعد اضافة الصودا له .

تجفيف القسم الباقي الى الليونة المطلوبة وذلك بوضعه في حوض جصي ، ثم عجن الطينة جيدا وتفريقها من الهواء .

#### • التشكيل :

قبل البدء بالتشكيل يجب ان تكون الطينة في ليونة صالحة للعمل ، ان كانت قاسية نرطبها ، وان كانت



## ● التجفيف :

يجب ان يتم التجفيف ببطء ، كما ويضطر الخزاف احيانا الى تجفيف جزء من العمل قبل غيره ، بسبب زيادة ثخن الطينة في ذلك الجزء مثلا كما يجب ان يكون التجفيف في الشكل بكامله متساو ، ذلك خشية ان يحدث تشقق في القطعة نتيجة تقلص قسم منها اكثر من قسم اخر .

## ● الافران :

هناك انواع عديدة للافران حسب تاريخها والمتطلبات المرجوة منها ( افران الخزافين الشعبيين ، الفرن المخبري ، فرن المشغل ، الفرن الطويل ، الافران الشرقية ، افران النار المباشرة ... )

كما تتنوع الافران بتنوع مصادرها الحرارية ( حطب ، فحم ، بترول ، غاز ، كهرباء ) .

ان الافران جميعها هي عبارة عن مكان ترصف به الاعمال الخزفية والفرن يجب ان يكون مغلقا من كل جوانبه كي لا تتسرب الحرارة الى الخارج ، كما ويحتوي الفرن على مدخنة وثقب مراقبة .

— معرفة الحرارة وقياسها : يمكن معرفة الحرارة المطلوبة عن طريق لون التوهج في الفرن والخبرة والاعتقاد عنصران مهمان في تقدير الحرارة .

كما وتقدر الحرارة عن طريق استعمال مواشير سيجر التي تنحني عند وصول الحرارة الى الدرجة الموازية لانحناء المواشير ، وهناك مواشير عديدة ، يقيس كل واحد منها حرارة معينة .

وتعرف الحرارة ايضا عن طريق مقاييس حرارة كهربائية او الكترونية تكون الافران الحديثة مزودة بها ولها ضوابط مختلفة يمكن عن طريقها رفع حرارة الفرن ببطء وحسب رغبة الفنان الخزاف .

الحرق الاولي او ما يدعى ( بسكوييت ) يجب ان يكون ارتفاع الحرارة في الفرن بطيء جدا ، كما ان تبريد الفرن بصورة عامة يجب ان يكون بطيئا ماعدا في بعض التقنيات الخاصة .  
واليك قائمة بلون التوهج في الفرن وعلاقته بدرجة الحرارة والمواد المحروقة :

و — حين العمل يجب ان يكون الكفان مبتلان بالماء .  
ز — يجب ان يكون العمل ذو ثخن متساو من كل الجوانب .

ح — تنزع القطعة المصنعة من على القرص بسلك رقيق .

ط — لصق الاضافات كاذان الاواني وغيره على الشكل .

ان التشكيل على الدولاب يأتي نتيجة الخبرة الخاصة والتمرين المستمر .

٦ — **التشكيل بالشابلون** : يصنع شابلون من المعدن بشكل العمل المطلوب ، يسير هذا الشابلون على الصفيحة الطينية الملقاة على القالب الجصي الذي سناخذ شكله .

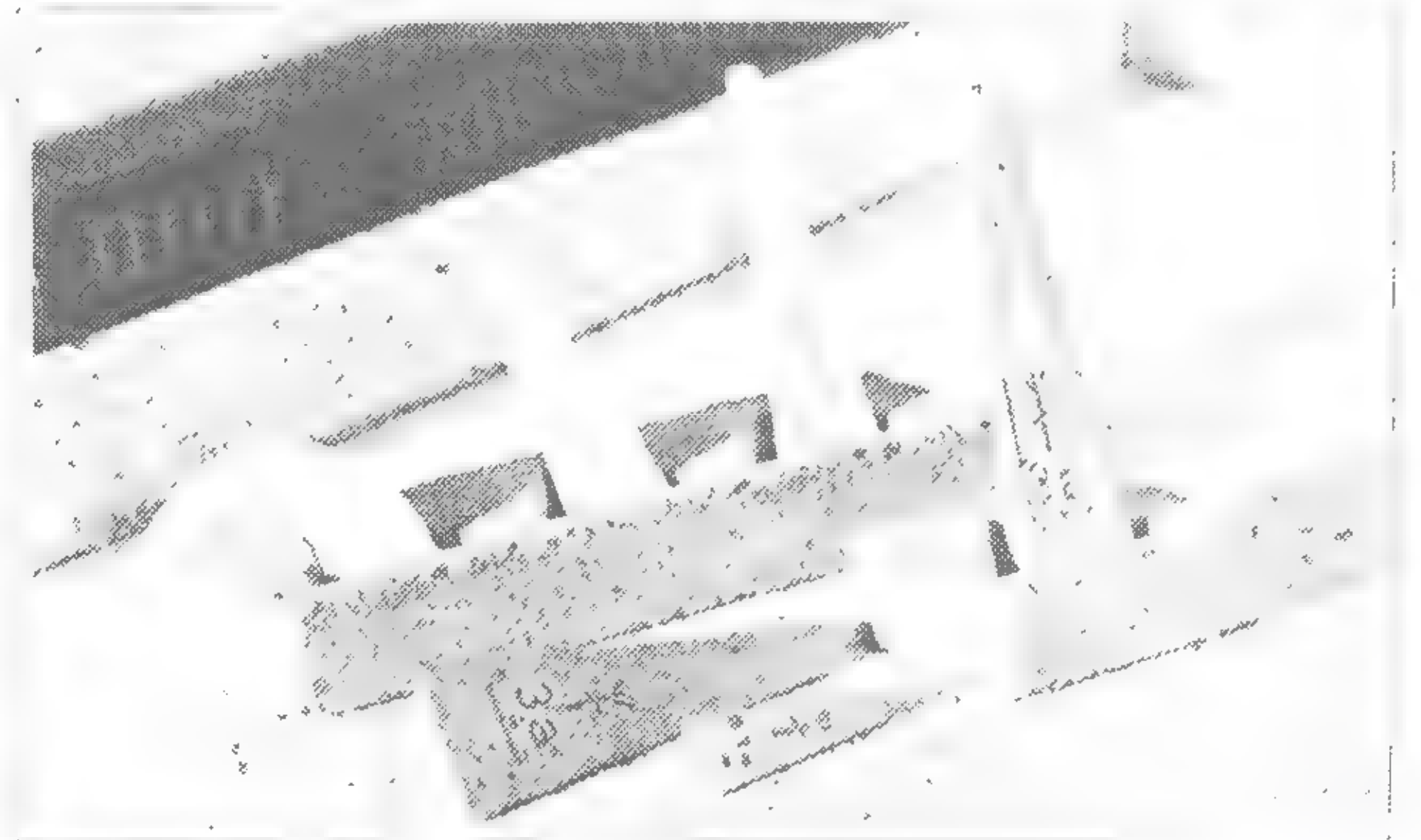
هناك ايضا الشابلون ذو الذراع الضاغط ، وهو نفس مبدأ الشابلون السابق .

٧ — **التشكيل بالصب** : يتم بصب الطين السائل ( مصفى ومخلوط جيدا ، مضافا اليه قليل من الصودا ) في قوالب مهيأة لذلك ، وبعد ان تتشكل كثافة معينة ، يفرغ السائل المتبقي من القالب وبعد مدة زمنية تنفصل الطبقة الطينية المتشكلة عن القالب وتنزع عنه .

٨ — **التشكيل بالضغط** : ويتم ذلك بضغط صفائح طينية في القالب الجصي ( يفضل ان يكون معقدا ) وبعد زمن قصير تنفصل هذه الطبقة الطينية عن الجص وتنزع منه .

— ملاحظة : في حال التشكيل بالصب في قوالب كبيرة ، يفرغ القالب من الاسفل ثم يلصق الثقب الحاصل نتيجة ذلك .

كما انه في نهاية عمليات التشكيل يجب ان تبدأ حالا عمليات الروتوش والصقل والاضافة والترميم والزخرفة بالانجوبا او بالاضافة الطينية او بالحز ...

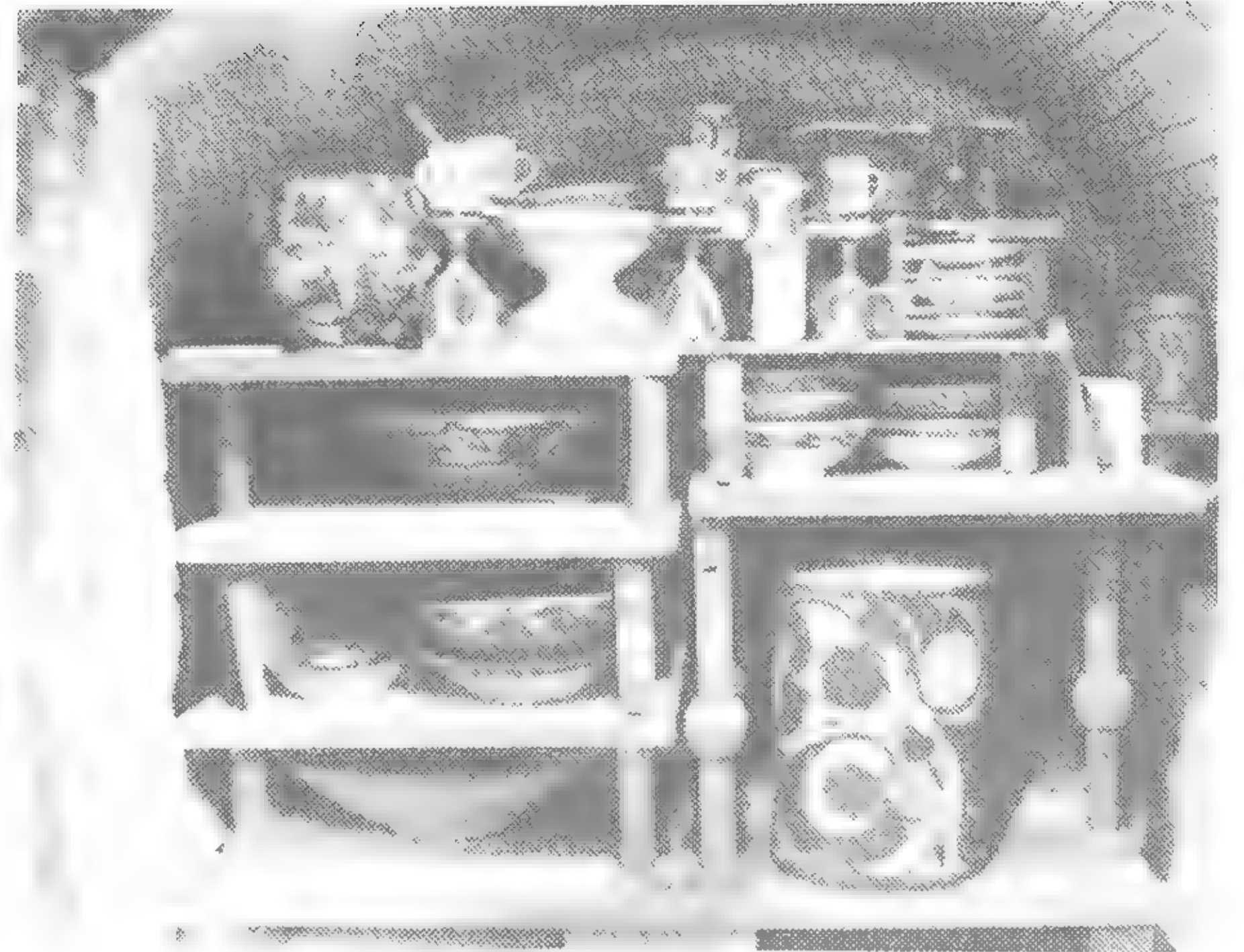


مواشير سيجر





فتح على الدولاب



طريقة الرصف في الفرن

— أما ثخن الطلاء فهو بحدود ( ٨ . ٠ ) مم ويمكن تغيير هذا الثخن من خلال التجربة ونوعية المواد المستعملة .

— يجب ترك حواف القاعدة بدون طلاء او تنظيفها منه كي لا تلتصق بالفرن خلال الحرق .  
— هناك عيوب تظهر على الطلاء بعد الحرق منها تجمع اللون ، حدوث ثقب وفاقعات به ، اوساخ ، نقط ملونة ، سطوح غير مستوية ، تشقق .

لكل من هذه العيوب اسبابها : فمنها عدم تلاؤم تقلص الطلاء مع الفخار ، عدم نظافة الطلاء وتصفيته ، عدم وجود حرارة متساوية في الفرن ، تساقط اتربة على الاعمال .

### ● الزخرفة :

— تحت الطلاء : يجب ان تكون المادة المزخرف بها من النوع الذي يصعب حله او سيلانه ، ومسحوقه جيدا .

يمكن تخفيف ميوعة هذه الالوان بمواد حرارية كالكاولين والفلسبار والاليومين .

يضاف اليها احيانا ٥٪ من المواد الصاهرة كي تلتصق على السطح بشكل افضل .

يمكن استخدامها بالفرشاة ، بالبخ ، او بالطباعة .

— فوق الطلاء : لها ايضا مميزاتها ، فهي مصنعة بشكل ييسر لها تفاعلها وثباتها فوق الجليز .

يستخدم في طلائها الفرشاة او بالطباعة .  
يفضل حين الحرق حفظها في صناديق فخارية ضمن الافران وخاصة الافران غير الكهربائية .

راك ، الميناء الشرقية  
الطرية .

احمر فامق ٨١٥ - ٧١٥

الوان فوق الجلازور ، ميناء ،  
لوستر ، جلازور طري .

اواني فخارية ، آجر ، كرزى ٩٤٥ - ١٠٠٠

مايوليكا ، الحرق الاولى كرزى فاتح ١٠٨٠ - ١٠٠٠  
للبورسلان والفخار .

برتقالي حتى بوروفينا قاسية ، بورسلان ١١٨٠ - ١١٠٠

برتقالي فاتح شرقي طري ، خزف

ابيض مصفر ١٢٨٠ - ١٢٠٠

ابيض ١٣٥٠ - ١٢٨٠

البورسلان القاسي اعمال من ابيض فعال ١٤٣٥ - ١٣٨٠

الشاموط ابيض متوهج ١٥٣٠ - ١٤٣٥

كالشمس

### ● التجليز :

للتجليز طرق مختلفة منها :

١ - استخدام الفرشاة ( مع العلم انها لا تعطي سطحا مستويا ) .

٢ - التفطيس : تفطس الانية الفخارية المحروقة حرقا اوليا ، في سائل الجليز ، فتمتص طبقة رقيقة منه ( وللعلم يجب ان يكون السائل ذو كثافة مناسبة للعمل ) .

٣ - الصب : تكون بصب الجليز على الشكل .

٤ - البخ : تكون برش الجليز السائل بفرد البخ ، في بعض الحالات يمكن رش الجليز قبل الحرق الاول .



أحيانا يضطر الخزاف الى الحرق عدة مرات بوضعة لونا فوق لون اخر محروق حين تختلف درجة انصهار كل لون عن سابقه .

## ● الحرق

— **الحرق الاولى :** ويدعى البسكوييت ، ويجب ان يكون بطيئا والقطع يجب ان تكون مجففة جيدا ، والساعات الاولى من الحرق يجب ان تكون بطيئة جدا لان التشقق يحدث عادة في هذه المرحلة .

والحرق الاولى للخزف هو للاعمال غير المطلية بعد .

توضع الاعمال في الفرن ملتصقة ببعضها وفوق بعضها مع الاخذ بعين الاعتبار ابتعادها عن مصدر النار او الاسلاك وذلك حسب نوعية الفرن كما وتوضع في الفرن احيانا ، رفوف مصنعة من طينة حرارية قليلة التقلص .

— **حرق الجليز :** يرصف الفرن بدقة بالاعمال المجلزة ، يجب عدم التماس بين الجليز وسطح الفرن ورفوفه واسلاكه . لا يحتاج حرق الجليز الى نفس النسبة من البطء في الحرق الاولى حين رفع حرارة الفرن .

## ● التصميم :

— يتعلق التصميم بالنسبة للاعمال الفنية بتجربة الفنان وشخصيته واجتهاداته .

— اما تصميم الاعمال الصناعية فتخضع الى مراحل عمل علمية .  
— لتصميم كأس مثلا : يحسب حجمه الداخلي لكي يكون ذو سعة مطلوبة ويكبر الحجم بنسبة تقلص الطينة ، يصنع الموديل تبعا للرسم الكبير .

— يجب ان يكون الرسم دقيقا وبخطوط رفيعة ، ويجب ان يؤخذ بعين الاعتبار حين التصميم : التوازن والاستقرار والتناسب وقابلية التنفيذ وصلاحيه الاستعمال .

## ● القوالب :

ان الجص هو المادة الاساسية في صناعة القوالب ، ويفضل ان يكون الجص المستعمل محروقا بدرجة حرارة ٥٢٠٠ ويصبح قاسيا بعد ١٥ دقيقة ، بينما الجص المحروق بدرجة حرارة ١٠٠٠ يحتاج الى ٢٤ ساعة كي يصبح قاسيا .  
— ان زيادة نسبة الماء في خليط الجص يجعل القالب اكثر طراوة .

— يصنع المحلول الجصي باضافة الجص الى الماء وليس العكس ، تستمر الاضافة حتى يتوقف الماء عن ابتلاع الجص والى ان تشكل على سطح الماء طبقة رقيقة من مسحوق الجص .

— افضل طريقة لخلط الجص باليد حيث يفتت ويمزج جيدا بالماء مع مراعاة عدم تشكل فقاعات هوائية .

— لايجوز اضافة ماء او جص بعد الاشباع وبعد عملية الخلط هذه .

— اذا اردنا للجص ان يقسى بسرعة اكثر نمزجه بماء حار . ٤٥ او باضافة ملح . اما اذا اردنا تخفيف قساوته فيكون ذلك عن طريق اضافة الحليب او الخل .

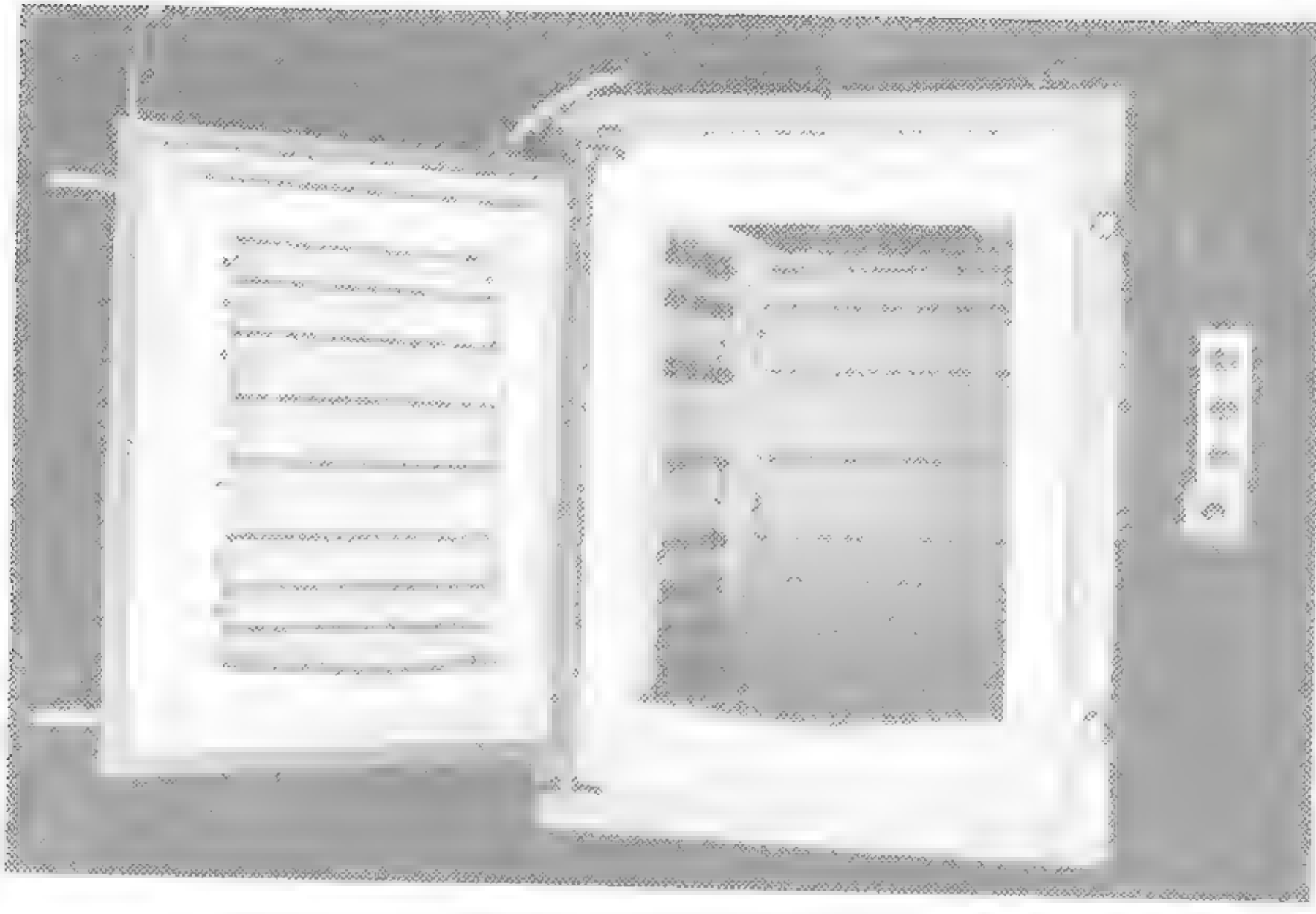
— قوالب التماثيل : تعتبر قوالب التماثيل معقدة اكثر من غيرها ، كما وتحتاج احيانا لان تكون من اجزاء كثيرة ، اما ثخن القالب فيجب ان يكون مناسب للشكل قدر المستطاع وذلك ليساعد على تكوين سماكة متساوية للطينة في كل الامكنة .

— بعض القوالب تصنع مباشرة على دواليب الجص ، حيث يشكل الموديل عن طريق القص بالسكاكين الخاصة بذلك ثم يدهن الموديل بالكامل ثم بالصابون ، يصب فوقه الجص الذي يجب ان يخرط من الخارج ونحصل بذلك على القالب الجصي .



صناعة





فرن كهربائي حديث

#### المطلوبة .

- تقاس الحرارة ايضا بمواشير سيجر ، تتكون هذه المواشير من مواد خزفية مصنعة على اساس انها تنحني في درجة حرارة معينة . لها ارقام عالمية ، كل رقم يدل على درجة حرارة معينة ، توضع في الفرن وتراقب من نافذة الفرن الصغيرة او تطفئ الفرن حال انحنائها في انواع اخرى من الافران وعددها ٤٢ موشورا واليك بعضها منها :

٥٧١٠ — 018	٥٦٠٠ — 022
٥١٠٤٠ — 03a	٥٩٤٠ — 08a
٥١٢٥٠ — 8	٥١١٤٠ — 3a

#### ● عناصر التزجيج :

- للتزجيج عدة اغراض ، اهمها :

- ١ - يضيفي سطحا ناعما .
  - ٢ - يسمح بانتاج تنوع لوني .
  - ٣ - يكون طبقة واقية للزخارف تحت الطلاء .
- الطلاء : هو عبارة عن سطح زجاجي فوق القطعة الخزفية ويجب ان تكون نسبة تقلصه نفس نسبة الطينة ، كي نتحاشى تشققه .
- تنوع الطلاءات بتنوع الاكاسيد ونسبها ، فالطلاء الذي يحوي على نسب اكبر من السيليكا يحتاج الى درجة حرارة عالية لحرقه بينما الطلاء الذي يحوي على نسب اكبر من الرصاص والصوديوم ، تكون درجة حرارة انصهاره منخفضة .
- وصناعة الطلاء تحتاج الى وقت كبير ، ودراية بالكيمياء ، ودراسة لخواص المواد المستعملة .
- والطلاء يقسم الى انواع : الشفاف ، المفطى ، ذو الملمس الناعم او الخشن .

- في قوالب الضغط يصنع القالب من قطعة جصية واحدة عن طريق الخرحط بالشايلون .  
- ان القوالب التي تخرط على الدواليب هي مركزية .

- قالب لمزهريه من قطعتين : تسطح المزهريه ، ثم يبنى طين على القسم السفلي منها وفي كل الجهات ، او تقص قطعة خشبية حسب الشكل وتوضع عوضا عن الطين وتسد جميع الثقوب بالطين ، وفي جال كون الموديل من الجص فيجب ان يدهن بالكامل بالصابون ، واذا كان من الطين فلا لزوم لذلك .

يصب الجص فوق الموديل وبعد جفافه يقلب الى الجهة الاخرى ، ينظف السطح وتصنع له الاقفال ويدهن بالصابون ثم يصب القسم الثاني . . . .

- هناك قوالب تحتاج الى اكثر من جزء وخاصة جزء القاعدة والذي يفضل ان يصنع على الدواليب في الاشكال المركزية .

- هناك قوالب تصب كقطعة واحدة بعد ان يكون قد ثبت عدد من خيطان الحرير في المناطق المراد تقسيمها ، وعندما يكون الجص طريا نوعا ما ، تشد الخيطان الى الخارج فنحصل على قالب مجزأ .

- وهناك طريقة القالب المنشور وخاصة في حال الموديل الاسطواناني الشكل ، بعد ان يجف الجص ينشر بالمنشار الى ما قبل الموديل بقليل ثم توضع قطعة خشبية في مكان النشر وتطرق قليلا فينقسم القالب الى اجزاء بعدد الامكنة التي نشر منها .

- هناك اعمال من الصعب ان يصنع لها قالب واحد مبسطا كان ام مجزأ . في هذه الحالة يقسم الموديل الى اجزاء ويصنع لكل جزء قالب وبعد الحصول على الشكل من الطين من القوالب المجزأة ، تلتصق الاجزاء ببعضها .

#### ● الحرارة وقياسها :

- يمكن للخزاف ان يتعرف على درجة حرارة الفرن بالعين المجردة وذلك نتيجة خبرته وتجاربه الطويلة .
- ويمكنه ذلك عن طريق استخدام مواد يعرف حرارة انصهارها وذلك عن طريق مراقبتها .
- تقاس الحرارة ايضا بالترموتر وهي اجهزة متطورة ، تنتهي بمؤشر يدل على الحرارة



— كما ويقسم الطلاء حسب لونه . حيث توجد كل انواع الالوان في الطلاء .  
— ينقسم الطلاء ايضا حسب تركيبه وتحضيره .  
— هناك ايضا الطلاء الملحي . وهناك طينات تزجج نفسها بنفسها عن طريق قذف مادة زجاجية من داخلها حين الحرق .

— تحضير الطلاء : في البدء ، توزن العناصر حسب دراسات تفصيلية مسبقة ، ثم تطحن بمطحنة كرات ، وللعلم يجب ان لا توضع المواد في المطحنة الا الى نصفها وبعد الطحن تصفى بمصفاة ناعمة جدا ( لا يجوز استعمال اواني قابلة للصدا ) . يجوز احيانا اضافة الصمغ في تحضير السائل الزجاجي .

— وبعض الطلاءات تصنع من الزجاج المصهور وذلك بسحقه ونخله و احيانا يضاف له شيئا من الطين . نماذج تركيب طلاء لدرجة حرارة ٥١٠٠ :

٦ر . اوكسيد رصاص ٣ر . اوكسيد الكالسيوم  
٢ر . اوكسيد الالمنيوم ١ر . اوكسيد الصوديوم  
١٦ر سيليكات ( رمل )

نموذج آخر :

٣٠ر . اوكسيد البوتاسيوم ٧٠ر . اوكسيد الكالسيوم  
مقدار من اوكسيد الالمنيوم ، مقدار من السيليكس  
وبتغيير في نسب المقادير في اوكسيد الالمنيوم او  
السيليكس نحصل على نتائج افضل تتلاءم مع الطينة المشوية .

— المواد المستعملة في تحضير الطلاء ( الجليز ) :

١ — رمل الزجاج النظيف .  
٢ — ارتوكلاس  $K_2O \cdot Al_2O_3 \cdot SiO_2$  الذي يحتوي بعض من انواعه على الصودا وبعض آخر على الكلس .  
ويستعمل احيانا عوضا عن ذلك الفلوريد الكلسي  $CaF_2$  او فلوريد الالوميني الصودي  $Na_3AlF_6$  وذلك كمصهر .

٣ — الكاولين .  
٤ — اوكسيد الرصاص  $Pb_3O_4$  وهذا اذا خلط

مع السيليكات يعطي جليز شفاف مصفر قليلا .  
٥ —  $Pb_3O_4$  وهو عبارة عن بودرة صفراء ثقيلة .  
٦ — ابيض الرصاص  $Pb(OH)_2 \cdot PbCO_3$  .  
ويستعمل قليلا لانه سام جدا .

وللعلم فان جميع الطلاءات الرصاصية استعملت منذ القديم لانها لامعة وسهلة الانصهار .

٧ — حمض البوريت  $H_3BO_3$  ويوجد في الاسواق على شكل كريستالات لامعة بيضاء لؤلؤية .

٨ — الصودا  $Na_2CO_3$  وتوجد في الاسواق على شكل صودا كريستالية  $Na_2CO_3 \cdot 10H_2O$  التي تحتوي على ٦٣٪ من الماء . وعلى شكل صودا مسحوقة مكلسة وتحتوي على ٩٥٪ من  $Na_2CO_3$  وهذه افضل لصناعة الطلاء .

٩ — البوراكس  $Na_2B_4O_7$  وله نفس صفات حمض البوريت ، ويوجد في الاسواق كريستاليا او كمسحوق ابيض ويزوب في الماء .

١٠ — البوتاس  $K_2CO_3$  وله مفعول انصهاري اكثر من الصودا ودرجات الطلاء الملون تصبح باستعماله اجمل واكثر بريقا .

١١ — اوكسيد القصدير  $SnO_2$  يخدم كأبيض مشوب في الجليز المغطى ، وبإضافة ١٠ — ١٥٪ منه يخدم الجليز الشفاف ليحتمل منه اكثر تغطية . كما ويستعمل القصدير في الجليز الملون فهو جزء من الجليز الاحمر . موجود في الاسواق ويسمى رماد الزنك .

١٢ — اوكسيد التوتياء  $ZnO$  له مهمات كثيرة في الخزف ، يخدم كصاهر ، ناشف ( مات ) ، يعطي درجات لونية ، جزء من الجليز الكريستالي ، ويوجد في الاسواق كمسحوق ابيض ( ابيض التوتياء ) .

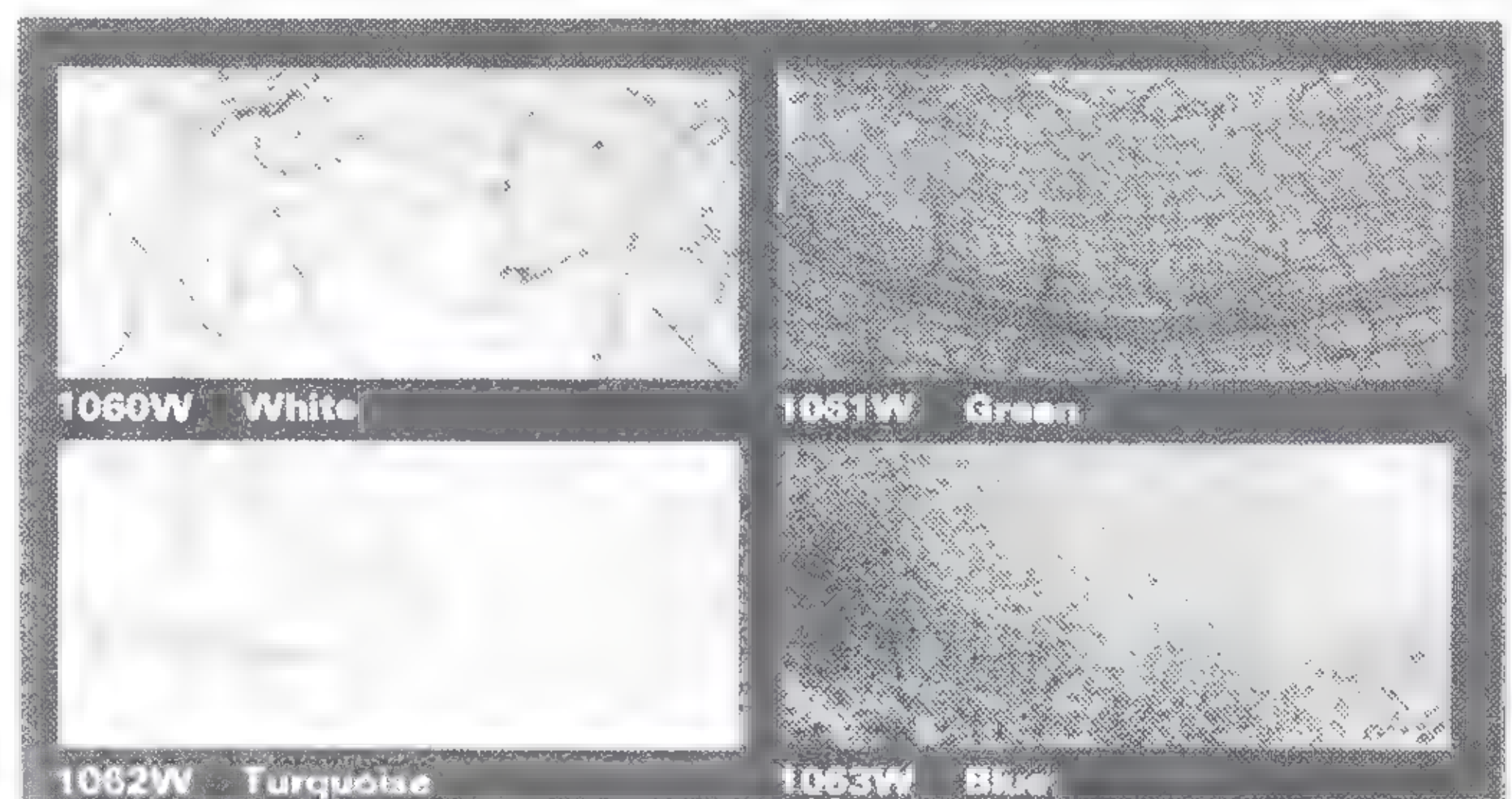
١٣ — اوكسيد الكوبالت  $CoO$  ، يوجد في الاسواق باسم كافرا ، ويستعمل ككبريتات الكوبالت  $CoSO_4 \cdot 7H_2O$  وهي عبارة عن كريستالات حمراء .  
ويستخدم من المركبات التالية :

$CoCl_2 \cdot 6H_2O$  او  $CoCO_3$  الذي لا يذوب في الماء او  $Co(NO_3)_2 \cdot 6H_2O$  وهو عبارة عن مسحوق رمادي محمر .

ان المستحضرات الكوبالتية مهمة جدا في الخزف وتستعمل كثيرا وتدوم طويلا .

١٤ — النحاس  $Cu$  يعطي درجات مختلفة من الازرق المخضر او الاحمر . واوكسيد النحاس مسحوق اسود اللون ، ينحل في الماء . هناك ايضا  $Cu_2O$  وهذا لا ينحل في الماء . وهناك  $Cu(OH)_2 \cdot 2CuCO_3$  وهي عبارة عن كريستالات زرقاء . او  $Cu_2S$  وهو مسحوق رمادي غامق لامع .

١٥ — الكروم . فهو يلون حسب تركيب الجليز ويمكن له ان يعطي الالوان التالية : اخضر ، احمر ، بني ، رمادي ، اسود . ويوجد بشكل  $Cr_2O_3$  وهو مسحوق اخضر ناعم ولا ينحل في الماء ، وهذا يعطي اللون الاحمر مع اوكسيد القصدير . كما يوجد كمركب  $K_2Cr_2O_7$  ذو اللون البرتقالي وينحل بالماء وهو سام . ويوجد كمركب  $PbCrO_4$  والذي يسمى الاصفر الليموني . كما يوجد كمركب  $PbCrO_4 \cdot 2PbO$



ميناء (جليز) راسكو .





دولاب فتح حديث

ويضافة ٥ - ١٠٪ أوكسيد القصدير نحصل على جليز أبيض مغطى ويصبح التركيب :

Pb O . ٨ر	Si O <sub>2</sub> ٨٠ر
K <sub>2</sub> O . ١ر	AL <sub>2</sub> O <sub>3</sub> ١٠ر
Ca O . ١ر	Sn O <sub>2</sub> ٨٠ر

- وهناك تراكيب كثيرة ومختلفة تتعلق بالوزن الذري وتعطي طلاءات مختلفة لدرجات حرارة من ١١٠٠ - ١٤٥٠ ...

- وهناك تفاصيل أكثر وموسعة جدا لصناعة الجليز . لها تقنياتها ولسنا هنا بأمر الدخول في تفاصيل واسعة كهذه . ولكل صناعة لون من الالوان لها دراستها الدقيقة لكي نصل الى نتائج مطلوبة .

- أيضا ان درجات حرارة الحرق تختلف من لون الى آخر . ومنطقيا ان يكون حرق لون فوق الجليز اقل من حرق الجليز نفسه .

- هناك أيضا الوان اللوستر والمعادن الثمينة والانجوبا ...

الاحمر . ويوجد كمركب  $Fe (Cr O_4)_2$  والذي يعطي ألوانا من البني حتى الاسود . وفي مركب  $Ba Cr O_4$  يعطي اللون الاصفر .

١٦ - الحديد : يعطي الالوان التالية : احمر حتى البني ، اصفر ، اخضر ، رمادي حتى الاسود ، أزرق حتى البنفسجي . ويوجد كمركب  $Fe_2 O_3$  او كمركب  $Fe_3 O_4$  ويعطي هذا بقعا لونية جميلة . ويوجد أيضا كمركب  $Fe (OH)_2$  .

١٧ - المانجانيز : يعطي الالوان التالية : احمر حتى البني ، الاصفر ، بنفسجي ، اسود . ويوجد بشكل  $Mn_2 O_3$  ويسمى بوريل وهي عبارة عن كريستالات سوداء . كما يوجد بشكل  $Mn Cl_2$  وهي عبارة عن كريستالات وردية .

١٨ - النيكل - يعطي درجات لونية كثيرة مثل رمادي ، أزرق ، اسود . وتبعاً لنوع التركيب يعطي اخضر أو بني . ويوجد بشكل  $Ni O$  وهو مسحوق اخضر حتى الاسود . وبشكل  $Ni (OH)_2$  لونه اخضر تفاحي .

١٩ - اوران - يعطي استعماله الالوان التالية : احمر ، اصفر ، اخضر ، اسود ، وذلك حسب التركيب المتبع وحسب درجة الحرارة . فاللون الاصفر من التركيب التالي  $Na_2 U_2 O_7$  وهو عبارة عن مسحوق اصفر . ويعطي اللون الاسود اذا استعمل المركب التالي  $UO_2$  وهو عبارة عن مسحوق بني غامق . ويعطي اللون البني اذا استعمل المركب التالي  $UO_3$  وهو عبارة عن مسحوق برتقالي مصفر . وللعلم فان كل تركيبات الاوراق سامة .

٢٠ - التيتان : يعطي اللون الابيض واذا استعمل مع قليل من الحديد يعطي اللون الاصفر . ويوجد بشكل  $Ti O_2$  وهو عبارة عن كريستالات أو مسحوق أبيض . ويوجد في الطبيعة ممزوجاً مع الحديد ، ويعتبر احد التراكيب المهمة في الجليز الكريستالي .

٢١ - الفضة: وتؤخذ من مركب  $Ag Cl$  او  $Ag_2 O$  وهذا الثاني عبارة عن مسحوق بني غامق .

٢٢ - الذهب : يوجد كمعدن أو في المركب  $Au Cl_3$  وهي عبارة عن كريستالات بنية مصفرة .

٢٣ - أنتيمون : يوجد في مركب  $Sb_2 O_3$  وهو مسحوق كريستالي أبيض . أو في المركب  $K_2 O . Sb_2 O_3$  أو في المركب  $Pb_3 (Sb O_4)_2$  ولونه أصفر .

٢٤ - كاديوم : يوجد في الاسواق كمسحوق اصفر  $Cd S$  . يعطي اللون الاصفر الكبريتي أو الاصفر البرتقالي وذلك بعد حرقه .

٢٥ - سيلين  $Se$  يعطي اللون المعدني أو الاسود أو الاحمر ، ويوجد بشكل  $Na Se O_3$  ، وبشكل  $Ba Se O_3$  ولون هذا المركب وردي أو اصفر محمر . - والآن اليك بعض الامثلة لتركييب جليز شفاف يحرق بدرجة حرارة ١٠٠٠° .

Pb O . ٨ر	Si O <sub>2</sub> ٨٠ر
K <sub>2</sub> O . ١ر	AL <sub>2</sub> O <sub>3</sub> ١٠ر
Ca O . ١٥ر	



# الخزفيات

## عهد ما قبل اليونان :

ان اقدم خزف يرجع الى ( ٦٠٠٠ ) ق.م ، ثم انتشر في ( ٤٠٠٠ ) ق.م ، وكانت اشكاله بسيطة ويحرق على الخشب ، ومنذ ( ٣٠٠٠ ) ق.م ، ونتيجة لحجم الاتصال بين بلدان الشرق الاوسط ، حدث تغير تقني كبير في الخزف ، فظهرت الورش ، والتخصص ودخل استعمال الدولاب .

الخزفيات المدهونة في عصور ما قبل التاريخ في الشرق الاوسط :

كان معظمها غير مزخرف ، ثم ظهر الخزف المطلي ، والزخرفة حتى المعقد منها ، وذلك على الجرار والوانى وبالتدريج ظهرت طرق مختلفة في التقنية ، خاصة في التلوين ، حيث كانت الخزفيات الحمراء في مصر يدفن نصفها في الرماد ، وتدهن اثناء التبريد بالزيت .

### ● الفايانس المصري :

ما دعي بالفايانس هو اسم مضلل ، قريب من البوسلان اللين ، وكانت منتجات ( ٤٠٠٠ ) ق.م لا علاقة لها بالخزف ، بل كانت من مادة الكوارتز المطلي بالجليز والملون بأكسيد النحاس ، ثم استخدمت القوالب بعد ذلك وطلبت المانجيز وذلك حوالي ( ١٥٠٠ ) ق.م .

### ● الخزفيات المبكرة ذات الطلاء الخارجي :

اصبح استخدام ( الجليز ) حقيقة واقعة ، وذلك منذ ( ١٠٠٠ ) ق.م ، وظهر ذلك في الطوب الذي لم يبق منه الا القليل ، في ( نينوى ) و ( بابل ) .

## مقدمة :

يبحث هذا الكتاب في قسمين فرعين رئيسيين هما الخزف البسيط والخزف الحجري . ويعتبر بحد ذاته ، مقدمة خاصة للعامة ، الذين بدأوا يهتمون بمعرفة صناعة الخزف ونوع التأثيرات التي صاغت شكله .

ما المقصود بالخزف : هو طين سخن بحرارة افقدته ليونته ، وللطينات الوان منها الابيض ، والاحمر ، الازرق ، والاصفر ...

ويضيف الخزافون الى الطينة عادة ، موادا اخرى ، فتسمى بعد ذلك « الجسم » ، يشكل الجسم عن طريق عمل نماذج او قوالب او فتح على الدولاب ، وتلون الطينة عادة اما بطينات ملونة او باصبغة او بما هو اكثر تعقيدا ، بالطلاء الزجاجي ، « الجليز » ، حيث هذا يجعل الانية غير مسامية ، ويتألف من السيليكا ، ويلون بمركبات المعادن ، مثل خامات النحاس ( اخضر ) ، والكوبالت ( ازرق ) ، ولكي لا يكون الخزف مساميا ، يحرق بحرارة اكثر من ( ١٢٠٠ ) ، ويخضع الخزف في اكثر الاحيان الى حرقتين .



## ● كريت وميسينا :

حيث الاواني الصغيرة والرقيقة والجرار والتوابيت الكبيرة والثخينة ، فالاولى كانت تطلّى وتزخرف بعناصر هندسية ونباتية وحيوانية كالثور ، والآخر بوط وفي ( ١٤٠٠ ق.م ) تفوقت الحضارة الميسينية ، باليونان على النيسوية ، ثم واصل ( الميسينيون ) انتاج خزفيات ( كريت ) التي تضمنت تصميمات واقعهم من مشاهد عشوائية في حياتهم اليومية .

## اليونان :

### ● الخزف الهندي :

بعد سقوط الحضارة ( الميسينية ) تعثر الخزف ، ثم ظهر انتاجه ثانية في أثينا وكورنثيا ، ولكن بأسلوب جديد ، وما زخرف بالاحزمة الافقية كان اهمه ، وفي حينها ظهر خزاف مجهول اضاف الصور والمناظر ذات المواضيع الاسطورية وتبعت بالصور البشرية .

### ● الخزف الاستشراقي :

أخذ اليونانيون عن الشرق ( مصر وما بين النهرين ) عناصر ( الزخرفة ) غير المنتظمة لزهرة اللوتس ، ولكائنات خرافية من الفن الاشوري ، ووزعوها بانتظام وهندسية متجاهلين المقاسات الطبيعية ، فكان ارتفاع العنقاء والاسد والغزال ، نفسه ، لان الهدف كان الزخرفة نفسها وليس الموضوع ، وتقنيا ، كان الاناء يطلّى باللون الاسود ثم يخدش ، مما يميز الخزف اليوناني عن الشرقي بانفراده باللون الاسود اللامع .  
● أشكال الخزف الاغريقي :

تبدو الاواني الاغريقية للوهلة الاولى أنها غير معدة للاستعمال ، ولكن بعد مراقبة حياتهم في تلك الفترة ، تبرز الصحة الوظيفية لتلك الاواني .

### ● طرق تطبيق اللعان الاسود :

ان المادة الملونة تؤخذ من الطينة التي تحتوي على معدن الاليت ، وتستخدم كطلاء ، وكانت المنتجات تحرق بجو مؤكسد عن طريق اغلاق الفرن وفتحها ، عند رفع الحرارة وعند التبريد ليظهر لون الطينة الاحمر او المغطى منه ، الاسود .

### ● الاواني الكورنثية ذات الرسومات السوداء :

كانت معظم الاواني الكورنثية صغيرة الحجم ، ذات زخارف صغيرة ، لطيور وحيوانات وصور إنسانية هزلية ، لونت بلون الطينة الحمراء ، وزخرفت بالاسود والابيض والبنفسجي ( ٦٧٥ ق.م ) .

### ● الاواني الاثينية المبكرة ذات الصور السوداء :

#### النقبة :

في بداية القرن السادس ، بدأ شكل الانسان في الزخرفة يغطي على غيره ، وأهم اعمال المرحلة ، إناء

فنجان ميسيني ، ١٣٠٠ ق.م وجرة  
مينوية مزخرفة ، ١٤٠٠ ق.م .



فرنسوا كليتياس .

### ● الاواني الاثينية الاحدث ذات الصور السوداء :

#### النقبة :

أهمها ، قدح ديانيس مقلعا في البحر ل ( اكسيكياس ) حيث اعتبر كل ما زخرف بعده ، تكرارا له .

### ● الاواني ذات الصور الحمراء :

برز الرسم المنظوري ، والاعتناء والتفصيل في الشكل الانساني والملابس ، الخلفية كانت سوداء ، والرسوم حمراء ، بعد ( ٥٣٠ ق.م ) .

### ● الاواني ذات الارضية البيضاء :

ظهرت الالوان المتعددة والتمايز بها ، وظهر الابيض والمصفر والبني وهي طينات ملونة ، أما اللون الابيض فلم يكن عمليا حيث كان قابلا للكشط .

### ● الاواني الاغريقية ( البلاستيكية ) :

لم تكن لهذه المرحلة أهمية ، حيث اعتمدت على القالب ، وكانت الاشكال هزلية للتسويق .

## الرومان :

### ● الاواني الميجارية :

إن الاغريق الذين قطنوا جنوب ( إيطاليا ) كانوا دهاء واذكياء ، فاستخدموا الاشكال البارزة البرونز والفضة كقوالب للخزف ، ثم زخرفوها على الدوالي بخطوط ، وكان لون الاواني اسود ، ويصعب تقليده ، وأهم مراكز هذه الاواني في اليونان وسورية ومصر ، وأول ما اكتشفت في ميجارا ، ثم بدأ بعدها بضغط الاشكال البارزة على الطين الطري المشكل على الدوالي .



فيما بعد .

## ● الاواني الرومانية باستخدام البثق العجيني للزخرفة :

عصر طين طري بالضغط على سطح الاناء الرطب ( كالكمكة ) ، اما بطينات متشابهة او مختلفة الوانها .

### ● الاواني الرومانية ذات الطلاء الزجاجي :

كانت الاواني ذات الطلاء تنتج في العالم القديم بكميات قليلة وتحت رعاية روما ، وفي القرن الاول في نارسوس في الاناضول اضيف الجليز الرصاصي الملون بالنحاس على الفخار الاحمر حيث يصبح شبيها بالمعدن ، وفي القرن ( ٢ م ) ظهرت اواني مماثلة في اوربا ( سانت ريمي ، فيشي ، ليزو ، كولونيا ، بون ، بانونيا (المجر) ، وكانت تحرق في اوان واقية داخل الافران ، الجليز القلوي كان قليلا ، وانتج قليل من الغايانس المصري في مصر ، وبارتيا ( جنوب العراق القديم ) ، حيث كانت الاواني تشكل على الدواليب .

### ● الاواني النوبية والنبطية المطلية :

انتج الخزافون الانباط ( البتراء ) خزفا رقيقا مطليا ذي بريق بنفسجي داكن من الماغنتيت ، الرسومات مستمدة من الخزف اليوناني ، الخزاف كان هندسية سعف النخيل ، عنايد العنب ) ، يتم انضمت هذه المنطقة الى روما ، ويعتبر اسلوب الزخرفة هذا صدى للخزف الاسلامي ذو البريق المعدني . وفي النوبة ( اعالي النيل ) انتج خزف مقتبس من الرومان المبكر والاغريق .

### ● الصين والاسلام حتى القرن العاشر :

● الاواني ذات الطلاء الزجاجي الرصاصي من اسرة ( هان ) .

في عهد اسرة هان ( ٢٠٦ - ٢٠٨ ق.م ) توسعت الصين حتى تاخمت الرومان وتعلموا استعمال الجليز ، ومن هنا ابتداء التاريخ المعقد والطويل للسيراميك ، لقد الصينيون الاواني البرونزية خزفيا ، وجلزوها بما يشابه ذلك ( جليز رصاصي اخضر على طينة حمراء ) .

### ● الاواني الحجرية الصينية المبكرة :

لم تدم فترة الجليز الرصاصي طويلا في الصين ، وان فترة الاسر الست من ( ٢٢٠ - ٥٨٩ م ) تعد فترة تجديد تقني ، وظهر الجليز القلوي ، حيث كان يصنع من القلويات مع السيليكا او من الفلسبار ، وحرارة الافران كانت اعلى ، وكانت الاواني كثيفة ( اواني حجرية ) سميت بالبورسلين الاصلي ، وصنعت بالدواليب .

### ● اواني يوح :

ابتداء من اسرة تانج ( ٦١٨ - ٩٠٦ م ) بدأ تصنيع اهم الاواني الصينية ( اواني يوح ) ، اوان ذات اجسام رمادية تؤكسد الى الاحمر وتغطى بجليز زيتوني عليها زخارف طيور وتنين ونباتات ، ثم ظهر الخزف الابيض

## ● الاواني الارمنية :

تأثرت الاواني الميجارية بالمعدن ، حيث اسفل الاناء كان يشبه كأس الزهرة ، وعلى الاناء احزمة زخرفية بينها اشكال انسانية ، ثم تفوق خزافو ( اريزو ) على الميجاريين ، فكانت طينتهم معدة بدقة أكثر ، وحرقت الانتاج في ظروف مؤكسدة ، فنجحت اعمالهم وقلدت في بوتيلي ومودينا .

## ● اواني ساميان :

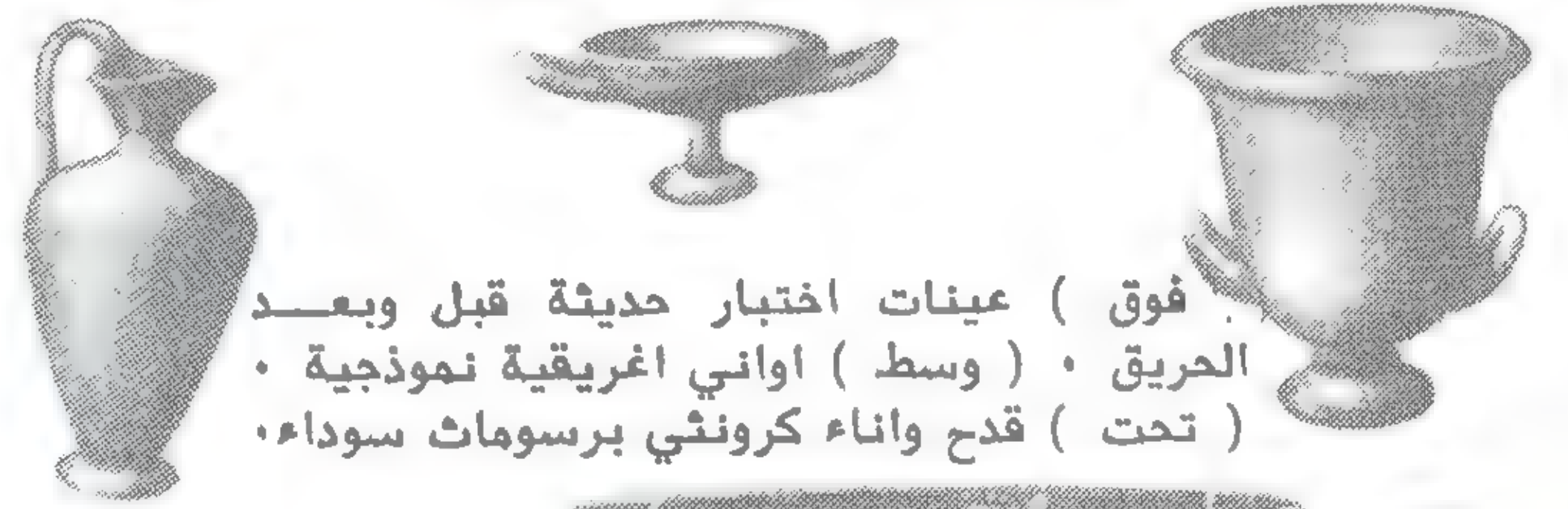
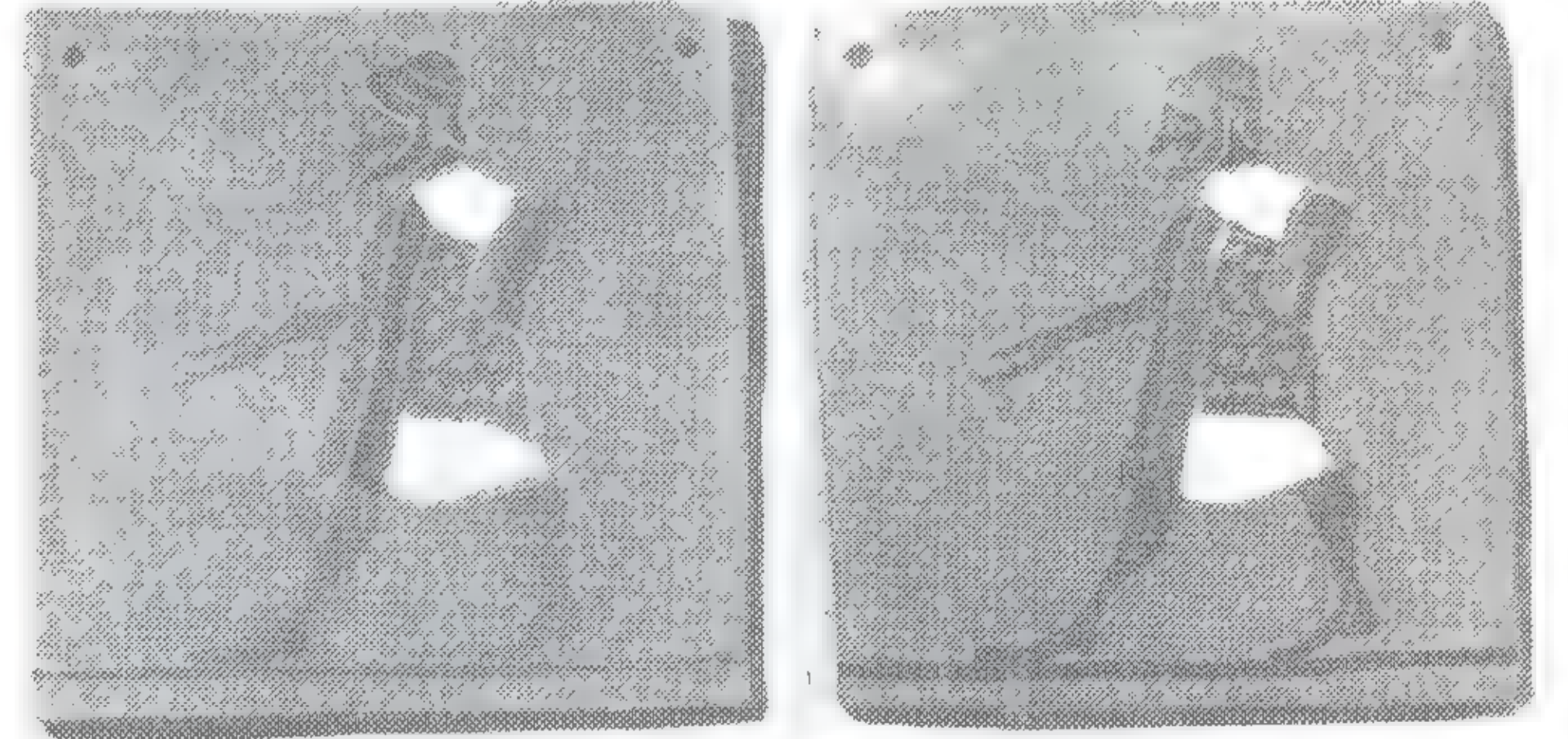
إن اواني ساميان اوتيرا سيجبلاتا قلدت الارمنية بتفوق ، فكانت أكثر لمعانا ونعومة ، وانتشرت في الغال وفيشي وامتدت الى المارن - الراين ، ثم تدنت في المستوى ، وقلدت بعشوائية ووصلت الى شمال افريقيا ودامت هذه المرحلة حتى عام ٤٣٠ م .

## ● الاشكال النموذجية للخزف الساميان :

الساميان يشبه الاغريقي ولكن بدون ايراد ( قصعات ، واطباق ، واقداح ) . واهم ميزاتها جودة الخزاف التي ساءت بعد ذلك .

## ● خزف ساميان المنحوت والرخامي :

من الخطأ الاعتقاد بأن الاواني الساميانية كانت تزخرف بالحفر البارز وتنحصر باللون الاحمر ، بل كانت تخضع الى تجارب . فبتقنية تداخل الطينيات الملونة وصلوا الى الحسن الرخامي ، ثم الحز بالسكين ، وتحوالت هاتان التقنيتان الى الزجاج الذي شاع



فوق ( عينات اختبار حديثة قبل وبعد الحرق ) . ( وسط ) اواني اغريقية نموذجية . ( تحت ) قذح وانا كرونثي برسومات سوداء .





( البورسلان ) يصنع من الكاؤولين مع الفلسبار ويطلق  
بجليز فلسباري .

### ● خزفيات أسرة تانج :

شهدت هذه الأسرة بداية الخزف الحجري  
والبورسلان وازدهار الجليز الرصاصي الذي اندثر  
كلما ، كان الجسم الخزفي أبيض أو يكاد ، ولون الجسم  
قبل تجليزه بالنحاس والكوبالت ، وكانت الزخرفة  
بالحفر تقليدا للمعدن .

### ● اواني سامراء ذات الطلاء الزجاجي القصديري :

في ( ٨٣٦ ) م بنى الخليفة قسرا في سامراء ، وكان  
العباسيون قد هزموا الصينيون ٥٧١ م ، وكان الخزف  
الاسلامي شبيها بالصيني المستورد واستعملوا الجليز  
الرصاصي ، وزخرف الاواني بالاكاسيد المعدنية ،  
واستعمل الجليز القصديري كمنافس لخزف هانسج  
الصيني مع بعض زخارف محلية . .

### ● الاواني المبكرة ذات البريق :

هناك خزف اسلامي لا علاقة له بالصيني ، يطلق  
بجليز رصاصي شفاف ، ويحرق ويلون بأملح النحاس  
والفضة ، ويعاد حرقه بظروف شديدة الاختزال ،  
فيعطى بريقا معدنيا رائعا متموج اللون في البداية ، وأخيرا  
بلون واحد . زخرف بأوراق الشجر والحيوانات  
والانسان نادرا ، زخرف بالفرشاة ، نقوش الازهار  
تشبه النبطية ، البشر والحيوان تشبه النوبية والقبطية  
( مصر ) .

### ● اواني سجرافياتو ( القشط ) :

خزف اسلامي بطينات مختلفة اللون ، تقشط  
أحداها فتظهر الزخرفة من خلالها . وفي القرن العاشر  
استخدم النحاس والحديد والمنغنيز للتلوين الاواني ثم  
طلائها بالجليز . التصميم هندسي ، وأحيانا ملامح  
بشرية وحيوانية ، وكان الجليز ينساب بالحفر .

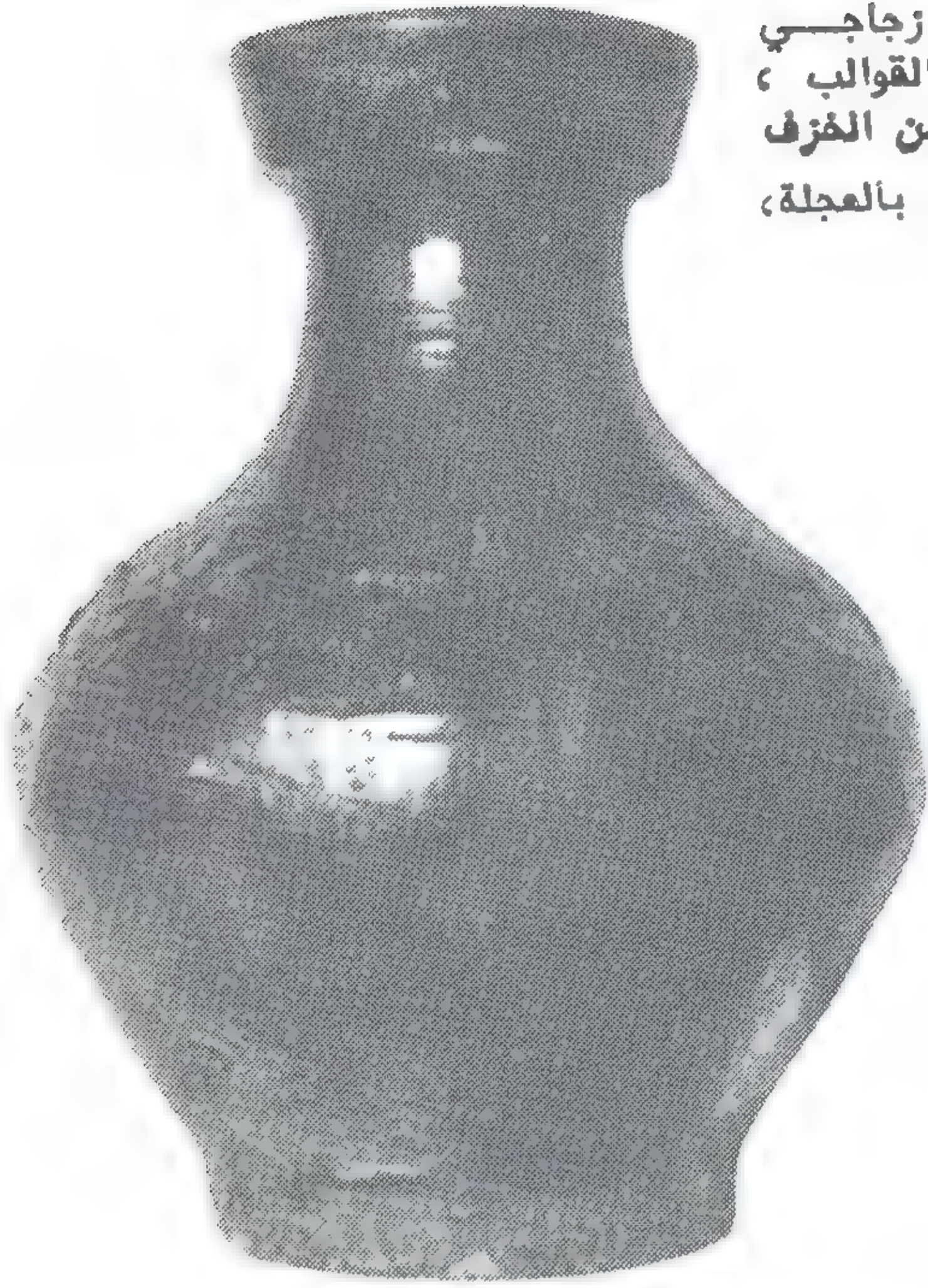
### ● اواني سمرقند المرسومة بالمجائن :

بحلول القرن العاشر ومنع سيلان الجليز ، زخرفت  
الاواني بعجينة ناعرة وذات حدود ، العجينة ملونة  
بالنحاس أو الحديد . . . مانجيز ، ثم يطلّى الاناء  
بالشفاف ، ظهر ذلك في فارس وتركستان ، زخرفت  
الاواني بالخط الكوفي ثم بالطيور والحيوانات والبشر .

## الصين والاسلام حتى القرن الثالث عشر :

### ● اشكال أسرة تانج وسانج :

تميزت بالاشكال البسيطة على الدواليب ، واختفت  
المقابض منها ، وفي عهد أسرة سانج ( ٩٦٠ - ١٢٦٠ ) م  
اهتموا برسم الزهور ، أما بعهد أسرة تانج فكانوا لا  
يزالون يقلدون الاواني المعدنية ، حيث اختص ذلك في



قدح من الصين ذو طلاء زجاجي  
رصاصي مصنع بطريقة القوالب ،  
١٠٠م ( مقابل ) قدح من الخزف  
الحجري من الصين مصنع بالعجلة ،  
٣٠٠م .

عهد سانج ، فالاشكال ذات الزوايا عند الرقبة والقاعدة  
أصبحت متصلة الانحناء .

### ● سلادون لانج - شوان :

في مستهل القرن العاشر ، اشتهر في الصين نوع  
من الخزف ( سلادون ) يشبه طراز يوح القديم ، الجسم  
حجري أبيض ، يكاد يضاهي البورسلان ، والجليز كان  
في درجات الاخضر ، الزخارف محفورة بركة قبل  
الطلاء .

### ● السلادون الشمالي :

بدأ انتاج هذا النوع في نفس وقت شوان ، أهم  
المراكز ياو - شو ، وهو تقليد ليوح ، عبارة عن خزف  
حجري بني يقارب البورسلان ، يطلّى بجليز اخضر  
زيتوني ، أكثر لمعانا ، والزخارف نباتية ، وخصوصا  
الفونيا بالحفر وكان ذلك الخزف يوزع تجاريا .

### ● اواني جو وكيوان :

تركزت الافران في مطلع القرن ( ١٢ ) في كايفونج  
تلبية لمستلزمات القصور الامبراطورية وهو خزف  
حجري ملون بدرجات الاخضر ، أكثر بساطة ، مؤخرا  
بدرجات الازرق وذلك بعد انتقال الافران الى كيوان  
بسبب غزو التتار ، الجليز كان يتشقق بسبب كثافته ،

( ١١٢٧ - ١١٣٠ ) م .

### ● اواني شون :

أوان ملساء رمادية أو أرجوانية ، الجليز مخضر  
أو مزرق ، قليلة الزخارف . لوانت بطرطشات من أملاح  
النحاس ، وهي عملية صعبة اهتم بها الخزافون  
وقلدوها . وتعتبر هذه الاواني فرع مبكر لعائلة



السيلادون في هونان .

### ● خزف هوتان الحجري الاسود :

خلال فترة سانج ، صنع العديد من الخزف الحجري ، ذو الطلاء الاسود ، وكانت الاجسام بيضاء ( هونان ) او رمادية ( شين في فوكين ) ويعتبر الطلاء الاسود نادرا على البورسلان ، صنع من الفلسبار المحتوي على حديد ، وترك احيانا فراغات بلون الخزف وذلك بطرق مختلفة منها ، الطرطشة بالزيت .

### ● اواني تزوشو المرسومة بعجينة ذات لون واحد :

يعتبر خزف تزوشو اتجاها واضحا ، غزير الخزاف ، اما بالعجينة تحت الطلاء او طريقة سجرا فياتو ، فكانت الاواني المرسومة بالعجينة البيضاء السوداء رائعة ورخيصة ، وطلبت في البدء بالشفاف ثم بالكوبالت والنحاس .

### ● اواني تزوشو المرسومة بعجينة متعددة

الالوان :

صنعت اوان متعددة الالوان في عهد اسرة اليان ( ٩٠٧ - ١٢٥٥ ) م في منشوريا ، فاستبعدت اللون الاسود ، واستخدمت عجائن ملونة وزخارف انيقة ، وكانت هذه الاواني شبيهة باواني سمرقند ، حيث كانت تصل بينهم علاقات تجارية .

### ● اواني تزوشو « سجرا فياتو » :

هناك تطابق بين طريقة سجرا فياتو وطرق الشرق الاوسط ، مع فرق ابن الخزف الاسلامي عادي ، بينما الصيني حجري ، فالاول مطلي بجليز رصاصي بينما الثاني قلوي .

### ● اواني تنج و ينج - شنج :

شهدت حقبة ( سانج ) ظهور مقدمة البورسلان الحقيقي ، فخزفيات تنج التي هي افخر انواع بورسلان سانج تتميز بلون رمادي مبيض مطلي بجليز عاجي ،

الزخارف اما محفورة او مصبوبة في قوالب ، اما النوع الثاني والهام من البورسلان في نفس فترة سانج ، كان ابيض شفاف ، ذو لون سكري مطلي بالازرق الباهت ، والاخضر ويحتوي على بقع حديدية .

### ● الاواني السلجوقية المصبوبة في قوالب :

لم يحرز السلجوقيون اللقب ، لذا بدأ خزافو الفرس في استخدام الجليز الازرق والاخضر على الاواني المصبوبة في قالب ، ولم يوفقوا في ذلك فتوقف انتاجها .

### ● اواني سجرا فياتو « جاروس » :

انتشرت زخارف سجرا فياتو في العالم الاسلامي خلال القرنين ( ١١ ) و ( ١٢ ) حيث ادى ذلك الى ظهور مدارس مختلفة ، كاواني امول ، تصميمات مخدوشة مغطاة بطبقة شفافة ، اما الانتاج المتأخر فلون بالنحاس ثم طلي بالشفاف ، اما الاواني اغاخان فلونت بالنحاس ( اخضر ) والانتيمون ( اصفر ) ، اما جاروس فتعتبر اهم المجموعات موتيفاتها حيوانات ونقوش كوفية .

### ● اواني لاكابي :

هي منتجات ايرانية في القرن ( ١٢ ) م ، عبارة عن اواني بيضاء وملونة تحت الطلاء ، صنعت من الكوارتز المصهور ( السلجوقي ) ، محفورة او مصبوبة في قوالب ، لونت بالكوبالت والنحاس . تحت الشفاف ، انتشرت في بلاد الفرس وكاشان ، رغم عدم اناقته تعتبر ناجحة بما فيها من رسوم منمنمة من الحياة العامة ، وتعتبر نقطة تحول في الذوق الخزفي .

### ● اواني المينا او هانت رانج - ذات السبعة

الوان :

انتج ( الفرس ) في نهاية القرن الثالث عشر خزفا متعدد الالوان ، حرقت الالوان الحرارة المرتفعة أولا ، ثم حرقت المينا ثانيا ، رسمت برسوم من الحياة العامة بدقة ( فرسان ، مجالس السيدات ، الصيد .. ) ، واواني ( راي ) تعتبر اجود هذه الانتاج .

## الاسلام وبيزنطة :

### ● الاواني الفارسية المزخرفة تحت الطلاء

الزجاجي :

حسب ما ورد عند ( ابو القاسم ) فقد توقف انتاج المينا ، اما مينا ( الاجفارد ) السوداء والبنية والحمراء .. على الكوبالت فقد استمرت لفترة قصيرة ، بينما حافظ الفرس على انتاج الخزف ذو العجائن الملونة ، ثم شاع استخدام لونين تحت الطلاء في زخرفة اللوالب والارابيسك ، ومن أشهرها كاشان حيث ختمت الاواني بتاريخ الصنع .

### ● الاواني البيزنطية المزخرفة تحت الطلاء

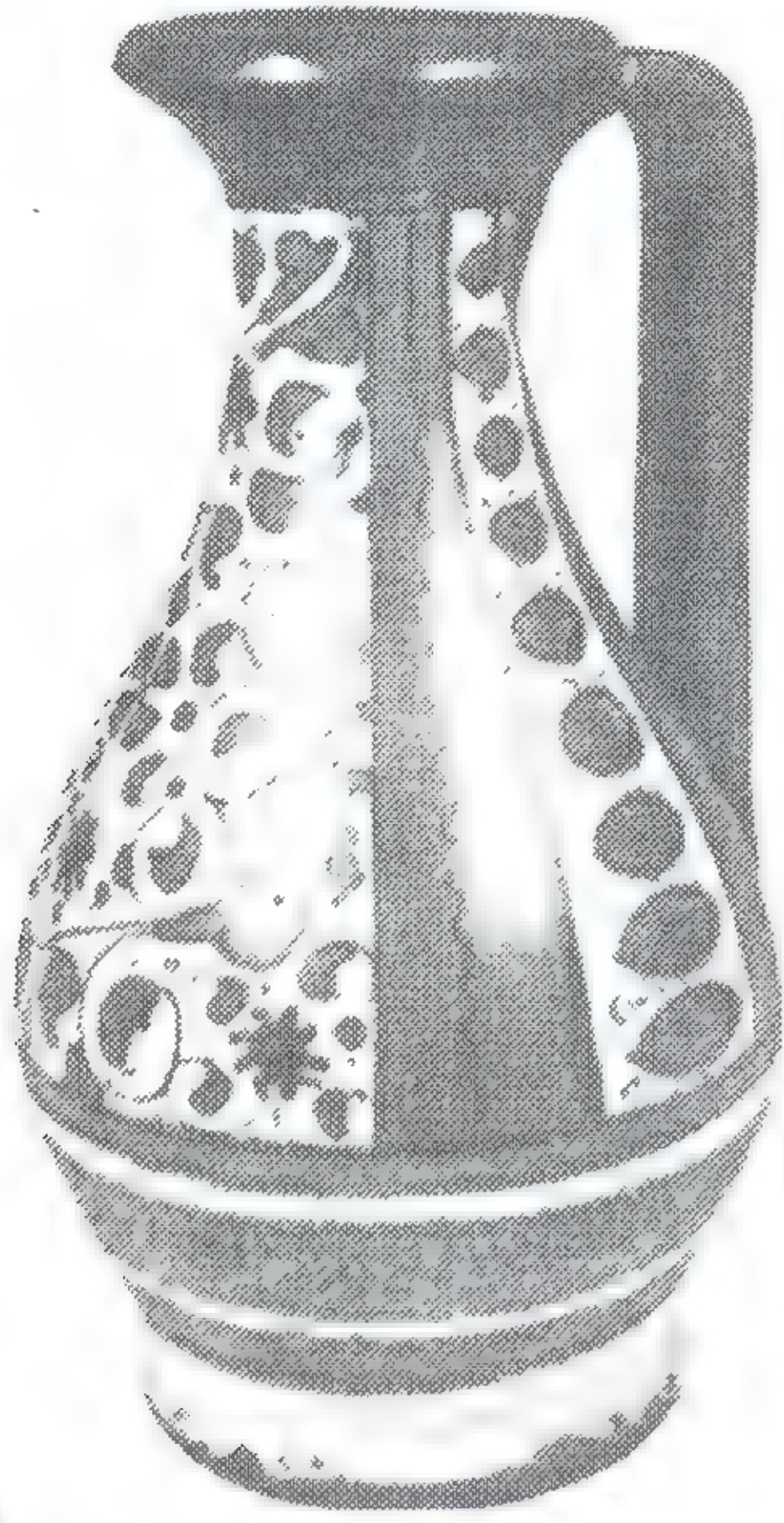
اتسع استخدام الطلاء في ( بيزنطة ) منذ القرن التاسع محاذاة للاواني الاسلامية وبنفس الوقت ظهرت

اناء من خزف حجري مرسوم بعجينة من نوع تزوشو ، ١١٠٠ م





أبريق ذو بريق معدني دورتا ، ١٥٢٠م .  
(مقابل) طبق بزخرفة تصويرية دورتا، ١٥٠٠م .



اناء من الخزف العجري بزخرفة  
سجرافياتو تحت طلاء زجاجي شفاف  
وملون ، ١١٠٠م .

في كورنتا أوان من طين أرجواني مغطى بجليز رصاصي ،  
ثم باشر البيزنطيون بإجراء زخارف تحت الطلاء ، وبعد  
غزو السلاجقة للأناضول اندثنت الأواني متعددة الألوان ،  
واعتبرت تقليد سيء للأواني الفارسية ، الزخارف ،  
حيوانات وطيور نفذت على أجسام حمراء مغطاة بعجينة  
بيضاء .

### ● أواني سجرافياتو الفارسية والسورية :

انتشرت مراكز إنتاج محلية لأواني سجرافياتو في  
العالم الإسلامي ، في سورية وبلاد ما بين النهرين ،  
وعرف الصليبيون ذلك نتيجة احتكاكهم بالشرق ،  
وظهرت عدم المهارة الكافية في هذه الأواني ، زخارفها  
طيور وحيوانات للإسلام ، وفرسان ودروع للصليبيين ،  
استخدم الجليز الرصاصي فوق العجينة البيضاء ، لون  
بالنحاس والحديد .

### ● أواني سجرافياتو البيزنطية :

منذ بدايات القرن التاسع تعامل البيزنطيون مع  
السجرافياتو كنظائرهم من المسلمين ، وانتشرت مراكز  
الإنتاج عبر الإمبراطورية البيزنطية ، ففي كورنت  
وسالونيك وقبرص أنتج الكثير منها ، واستوردت  
إيطاليا من المشرق ، ليتعلم خزافوها كيفية إنتاجها  
وتقليدها ، كما شمل هذا الإنتاج الزخرفة تحت  
الجليز .

## أوروبا في القرون الوسطى :

### ● الأواني الأوروبية القديمة ذات الطلاء الزجاجي الرصاصي :

بحلول القرن التاسع شاع استخدام دولااب  
الخزاف عند الأوروبيين ، ومجاراة للخزف البيزنطي ،  
قام الحرفيون في هامبورج وستامفورد ، بإنتاج أباريق  
وأواني ذات أجسام حمراء ، غطيت بجليز رصاصي .

### ● أواني القرون الوسطى ذات العجائن والزخارف المطبقة :

في القرن التاسع وفي بينجزدورف قرب بون ازدهر  
إنتاج الأواني الحمراء المزخرفة بعجائن حديدية ذات  
نقاط أو حلقات ، بدون طلاء ، ثم أصبحت تقليدا ولكن  
مع الشفاف ، ثم أدخل الجليز النحاسي الأخضر ، وصنع  
خزافو الرون في القرن ( ١٢ ) أباريق حمراء باهتة  
مزخرفة بعجينة حمراء تحت الجليز الشفاف ، ومع  
الزمن انفصل الخزف الأوروبي عن الإسلامي بصناعته  
للأباريق فقط .

### ● أواني القرون الوسطى « اللينة » :

في بداية القرن الثالث عشر ، شهد الخزف في انكلترا  
تطورا عاليا ، فالأباريق أصبحت عبارة عن اناء طويل  
ذو قبة ويد عريضة ، كما وأنتج في ورش ( فوتنجهام )  
أباريق بنقوش بارزة حول العنق ، وتمثل الزخارف



فرسانا يمتطون الخيل ومجموعات القنص ... ويفطى ذلك بجليز أخضر ، أما اللصب في القلب فكان ريكيا .

### ● اواني القرون الوسطى المتعددة الالوان :

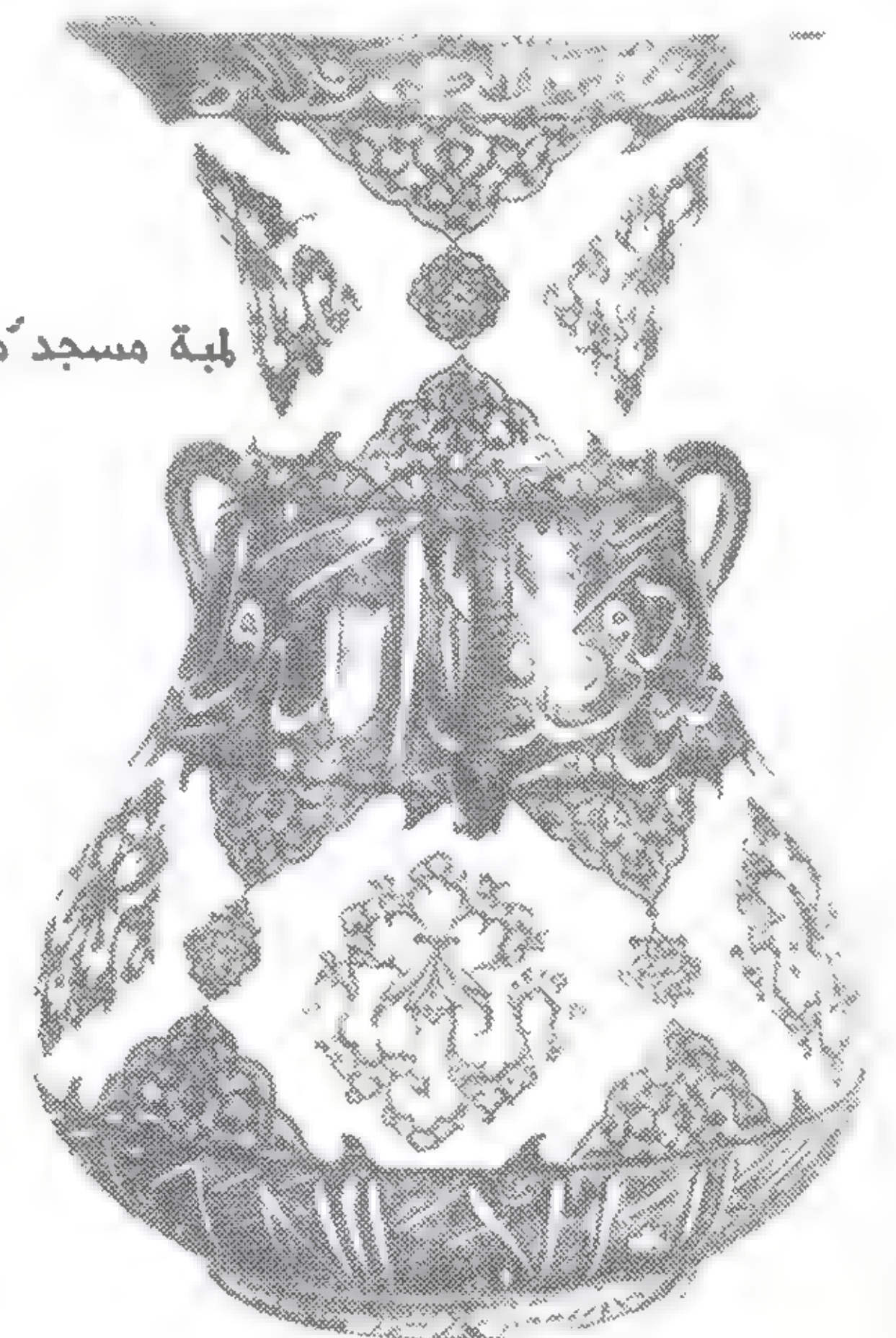
بدأ التدوق الفني للاواني متعددة الالوان يتلمس طريقه في شمال أوروبا في القرن ( ١٣ ) كما قام خزافو سانتسي بصنع اباريق بيضاء مغطاة بجليز رصاصي ، وزخارف سوداء وخضراء تحت الطلاء .. هذه الالوان ماثلة لتلك الايطالية والاسبانية والتي اقتبست بدورها عن البيزنطية الاسلامية ، الموتيفات من أوراق الشجر والنخيل وبيعت اباريق سانتونج هذه مع خمر بوردو في هولندا واسكندنافيا ، كما صنع الانكليز بدورهم اباريق متعددة الالوان .

### اسبانيا « اواني هسبانو المغربية » :

#### ● الالوان الاسبانية المتأخرة ذات البريق :

مع انهيار الخلافة الفاطمية ( ١١٧١ ) حصلت هجرة جماعية للحرفيين من مصر الى ايران ، مما أحدث ازدهار مفاجيء للاواني ذات البريق في ( ايران ) و ( سوريا ) ، طبق البريق على جسم ابيض سلجوقي ، الموتيفات صور لادميين مع خيولهم ، وطيور ، على خلفية من الارابيسك ، الصورة ترك بيضاء والخلفية ذات بريق ، ثم تعرضت صناعة البريق هذه الى ضربة قاسية خاصة بعد عام ( ١٢٢٤ ) حين نهب المغوليون مدينة راي .

#### ● اواني ( مالاقا ) ذات البريق المعدني :



لمبة مسجد من اواني ازنيك ، ١٥٤٩م.

جلي مهاجري راكادراي البريق معهم ، وتركزت هذه الصناعة في مالاقا في الاندلس ، وصدرت المنتجات الى انجلترا ومصر ، وكانت عبارة عن قصعات واطباق وباريق ذات تصميم فارسي وزخارف ارايسك عربية ، وكان بريق مالاقا على اجسام حمراء مغطاة مسبقا بطلاء قصديري ابيض ، أنتج الملاحيون اوان بالغة الضخامة ، كالوعية ذات الايدي المجنحة المتواجدة في قصر الحمراء ، وصنعوا البلاطات المزخرفة ، وبعضها باق حتى الآن في القصر .

### ● اواني باترنا والتيرول المتعددة الالوان :

بدأ في القرن الثالث عشر في مملكتي كاستيل واراغون المسيحيين خزف مماثل لسانتونج أشهر مراكزه باتيرنا في فالنسيا ، والتيرول في اراجون ، الالوان من اجسام ضاربة للبياض ، مزخرفة بخطوط سوداء او بنفسجية او خضراء مغطاة بجليز شفاف رصاصي ، الزخارف كانت حيوانات وفرسان وراقصين ، أنتج خزف جديد في أوروبا متأثرا بالاسلامي والقوطي وسمى ( الخزف الهسبانو المغربي ) ، وللخزافين المغاربة دور كبير في هذا ، حيث وضعوا الزخارف والخطوط الكوفية والبريق المعدني في هذا الانتاج .

#### ● فينيسيا ( البندقية ) :

حوالي ( ١٤٠٠ ) م ، اهتم خزافو فينيسيا بنقل مالاقا ، فظهرت نماذج ذات طابع مميز ، حيث زخرف الخزف العادي ذو الطلاء الرصاصي القصديري ، تحت الطلاء بالكوبالت ثم ببريق معدني ذهبي ، وفي منتصف القرن ( ١٥ ) كان خزف فينيسيا يصنع للطبقات النبيلة في ايطاليا ، وكانت الاطباق تزخرف على الوجهين .

#### ● الماجوليكا :

ان السمة المميزة لبريق فينيسيا هو استخدام الفرشاة والدقة في التفاصيل ، وبمرور القرن ( ١٥ ) تناقص الطابع الاسلامي ، وأصبح الخزف الاسباني ذو البريق عنصرا تجاريا هاما ، فالتجار الايطاليون الذين شحنوا البضائع من ماجوريكا ، أعادوها الى ايطاليا حيث عرفت بالمايوليكا .

#### ● اشبيلية : فن « كورداسيكا » :

تطرق خزافو اشبيلية لحل مشكلة سريان الجليز ، فرسموا خطا اسود بدون طلاء ، وعرفت هذه التقنية



بالكوردا سيكا ( الحبل الجاف ) ، ولم يكن هذا جديداً على اسبانيا ، حيث سبقهم خزافو قرطبة المغربية ، حيث استخدموا الطين الاحمر ، وموتيفاتهم كانت كمينيسيا ، رسومهم عشوائية ، واستخدموا القوالب أخيراً .

## الوانى الايطالية ذات الطلاء الزجاجي القصديري :

### ● اوانى القرون الوسطى المتأخرة فى ايطاليا :

بحلول منتصف القرن الثالث عشر تعامل الخزافون الايطاليون مع الخزف متعدد الالوان والسجراتياتو ، وانتشرت الورش الصغيرة ، استخدموا النحاس والمنغنيز وقليل الكوبالت تحت الجليز ، وصنعت الاوانى من اجسام وردية او بيضاء ، تحوي زخارف متحدة بخطوط سوداء بينها مساحات خضراء او زرقاء كمنتجات سانتس وباترنا ، والوانى المنتشرة كانت ، قصعات واطباق واوعية ادوية ، بشكل بصلي مع زوج من الايادي .

### ● اوانى الطلاء الزجاجي القصديري المبكرة :

حوالي ( ١٤٢٥ ) وما بعدها ، أصبح الجليز القصديري متعدد الالوان ، شائعاً فى ايطاليا وتم انتاج الوانا جديدة كمصهور الكوبالت الزفير الذي تم استيراده اولاً من سورية ، ثم برز بعد ذلك مدرستان للزخارف : الاولى - فاميليا فردي - استخدمت النحاس والمنغنيز ، والثانية - زافيرا ان ريليفو - اعتمدت الكوبلتي المصهور ، والزخارف اسلامية كالنخيل وخطوط الكونتور ، ثم استخدموا ملامح الوجوه ، وبدأوا بتطبيق اللون البرتقالي والاصفر .

### ● فايانزا :

أدخل خزافو فايانزا العديد من الاتجاهات والتي طورت مع أوائل القرن ( ١٦ ) واستمدوا الزخرفة من ازنيك ، ( ريش الطاووس وعناقيد العنب من مانيسيا ) ، وكانت الكتب المطبوعة هي المصدر الاساسي لالهام الخزافين ، أما مقاطع الاخشاب والحفريات فاخترها فنانون مثل شونجوير ( قبل ١٤٤٦ م ) ودورر ( قبل ١٤٧١ م ) كنقش مركزي تتمحور حوله زخارف القوط

والفرس وازنيك وهسبانو المغربية ، وبنهاية القرن أعاد الخزافون احياء التصميمات الهزلية لحيوانات ونباتات عصر النهضة ، وتضاعف انتاج الاطباق لغرض معماري أو لديكور منزلي وبوشر بانتاج اطباق مثقوبة للتعليق ، ويمكن القول ان لوكاديل روبيا (مواليد ١٤٠٠) وولده اندريا (مواليد ١٤٣٧) قد تنبأ بالفائدة المعمارية للخزف متعدد الالوان .

### ● فن « الفريسكو » :

ان الصفات المشتركة بين الفريسكو والطلاء الزجاجي القصديري غيرت في تقنية واساليب الخزافين ، ولان اخطاء الرسم والتلوين على الخزف يصعب تصحيحها ، استخدمت الخطوط المحززة لتوزيع الالوان وتظهر حدود التصميمات ، فقلدوا الرسامين في مزج الالوان واعطوا الظلال ، وبنهاية القرن ( ٥ ) تجاوزت زخرفة السيراميك المنمنمات ، وبدأ الخزافون يميلون نحو الرسامين بمواهبهم ، ولم يكتفوا بتقليد الفنانين امثال ( بيروجينو ) و ( بوتشيلي ) و ( دوناتيلو ) ولكن غطوا هذه الرسوم بجليز شفاف اصفى وميضاً اكبر وازال التباين في التركيب اللوني .

### ● استورياتو ( الرسومات القصصية ) :

أطلق هذا الاسم على الزخرفة ذات الرسومات القصصية ، وانتشر في ايطاليا في كثير من المدن كفايانزا وقلعة كافاجيولو ، وحتى في البندقية ، وكان لكل مركز انتاج خاص ، وتم تبادل حربي المراكز ، كما ان بعض الاطباق كانت تحمل اسم الفنان خلفها ولكن غير المعروفين .

### ● بريق ديروتا وغوبيو المعدني :

بتطوير المهارات الفنية للرسومات التصويرية كان البريق المعدني بها محدوداً ، وللتحديد يمكننا الاشارة اليها بالمايوليكا ( ولو ان هذا الاصطلاح أصبح الآن يشمل الاوانى الايطالية ذات الجليز القصديري التابعة لعصر النهضة ) ، في عام ( ١٥٠٠ ) ظهرت أقدم اوانى البريق ( ل ديروتا ) وذلك كتقليد لمانيسيا الفضي ثم الاصفر ، وانتجت سلسلة من الالوان البراقة بواسطة المايسترو جيورجو اندريولي ووصلوا الى البريق الذهبي والفضي والياقوتي مع ازرق الكوبالت ، وأخيراً انتجت الورش خزفاً بتمثيل ووجوه .



### ● نيقولا بيلباريو :

أولى هذا المواطن من قلعة ( ديورانت ) عناية بالتفصيلات الدقيقة واضعا نظاما اتبع لنصف قرن ، وتميز انتاجه بتغلب الوان الفايانزا الداكنة ، وظهر مقاطع الخشب كمصدر للزخارف ، وكانت له موهبة فذة في رسم الصور والمناظر ، ثم بدل مفاهيمه وأدخل اللون البرتقالي والاصفر معتمدا نقوش رافائيل .

### ● سبريانو بيكو لباسو :

ساهم هذا الفنان في تفهمنا لاساليب انتاج الخزف في ايطاليا ، ورجوعا الى كتابه ( ١٥٥٥ - ١٥٦٠ ) المصنف من ثلاثة مجلدات ، الاول : عن الطين ودولاب الخزف والكتاب الثاني : عن الجليز والالوان وانشاء الافران ، والكتاب الثالث : عن تطبيق الالوان واساليب الحرق ، ويعتبر هذا المرجع موسوعة ، كما ودحض به اعتبار تصنيع الخزف سرا من الاسرار .

### ● بيزارو ولود فيكو :

منذ أواخر القرن ( ١٥ ) استورد بورسلان مينج في ايطاليا بكميات محدودة ، صنع منه ما هو مغطى بجليز رصاصي ومزخرف بالكوبالت ، ومشابه لما كان عند الصينيين فالخطوط العريضة للزخارف ( أوراق الشجر ، نبات الفاوانيا .. ) تحيط بمشاهد الحياة اليومية ، ثم ظهرت نماذج جديدة كالخزف الابيض والازرق في البندقية ، حيث كان يلون الجليز القصديري ببعض الكوبالت أو المنغنيز ، والزخارف زرقاء على السطح ، ومن الفنانين الرواد ( جياكو مودا ) و ( ابيسارو ) و ( لودفيكو ) الذين وقعوا أعمالهم ، وأهم نوع من هذه المنتجات استخدام القوالب بدل الدولاب .

### ● اواني فايانزا البيضاء :

لم يكن للاتجاه التصويري لأوربينو ولا الازرق والابيض الخاص بالبندقية ، والواقع الفعال في اوربا ، كما كان لخزفيات فايانزا ، أنتج الفايانز في القوالب وأصبحت الاطباق والاباريق ذات كشكشة ، واختزلت الزخارف ، حتى أصبح الطبق يحوي على عنصر زخرفي واحد في الوسط ، وحواف الاناء عارية ، وعموما فقد عاد خزافو فايانزا بالخزف من الجدران ، الى المائدة ..

ابريق وطبق من أزنيك من طراز رودس ، ١٦٠٠م .



طبق ذو بريق معدني متعدد الالوان من العراق القديم ، ٩٠٠م .



كوز بغطاء صفيح ( يسار ) وطبق ( يمين ) من اواني هابان ، ١٦١٨م و ١٦١٥م .



# الخزفيات

٧ القسم الثاني

## الخزف الاسلامي

### تحت حكم العثمانيين وتأثيره

#### - سيلادونيات وبورسلين يوان ومينج المبكرة :

يعود اقدم اناء معروف من البورسلين الابيض المزخرف بالنقوش الزرقاء الى عام ( ١٣٥١ ) ورغم تأثير البورسلين الصيني على خزف الشرق الاوسط واوروبا فقد نافسته اواني تزوتشر والسيلادون .

#### - اواني سلطان آباد والطراز « المفولي » :

كانت النقوش الهندسية اكثر انتشارا من رسوم الحيوانات ، وفي فارس - وتحت السيطرة المفولية - استمر انتاج الاواني الخزفية في كاشان في اداخه ( ق ١٣ ) الا ان نماذج الاواني والساليب الخزفية اختلفت عن تلك قبل الغزو المفولي ، وكانت الخزارف تحت الطلاء الزجاجي بالالوان ، الازرق ( الكوبلت ) والاسود والتركواز ( نحاسي ) .

#### - الاواني الدمشقية واواني « ميليتس »

في اواخر ( ١٤ ) ظهرت انواع متميزة من الاواني المصنوعة من اجسام بيضاء مزخرفة بالازرق والاسود تحت طلاء زجاجي شفاف ، وكان ذلك في دمشق وقربها ، وغالبا ما كانت الاواني الدمشقية

تخليص واعداد: ميساء سمهوري

تزخرف بقطاعات افقية الا ان خزف ازنيك ( نيسيا ) سبق ذلك السوري بسبب استلاب العمال المهرة من مناطق متعددة ، كما يعتقد . وقد عرفت باواني « ميليتش » نسبة للبلدة التي اكتشفت فيها ، انحصرت الخزارف العادية في الاطر الهندسية وندرت الموتيفات النباتية الارابيسك .

#### - اواني ازنيك المبكرة :

تأثر خزف ازنيك خلال ١٤٨٠ - ١٥٠٠ لحد كبير بالمنتجات الدمشقية حيث استخدمت المواد نفسها المكونة للطين والالوان والخزارف القليلة ، وكلا الخزفين قد تأثر بالبورسلين الصيني الابيض والازرق ، الا ان خزافي الازنيك كانوا اكثر نشاطا فسرعان ما استوعبت اساليب بتفر وفائق الخزفيات الاخرى .

#### - ازنيك : الطراز الدمشقي :

منذ ( ١٥٢٥ ) زاد خزافو ازنيك المدى اللوني المستخدم في الرسم ، والملونات المنغيزية ، والحديدية ،



ثم الزرقاء ، وكانت الاشكال السائدة ، أباريق ذات فوهات وقصعات ذات الأرجل حلقية ، مصابيح للمساجد والاولواني المنزلية المزخرفة بأشكال الزهور والتي بلغت ذروتها مع منتصف ( ق ١٦ ) .

### — ازينيك : طراز « رودس » :

بلغ عدد اللورشات في عام ( ١٦٠٠ م ) ثلاثمائة ورشة في ازينيك ، الا انه قد طغى على انتاج الخزفيات ذاك البلاط المستخدم في ترميم المساجد ، ابتدع في دمشق مزيج جديد من الالوان فيه الاسود والازرق الكوبلتي ، مع الاخضر النحاسي والاحمر ، المشتقة من ارمينيا ، كما استخدمت العجائن كخلفيات للتصاميم النباتية .

### — ازينيك المتأخر :

رغم التدهور المماثل للموت البطيء المولم الذي ألم بخزف ازينيك منذ بداية ( ١٧ ) فان تأثيره على الخزف الاوروبي ملحوظ جدا ، فقد قلده « دك » في باريس و « منتون » في إنجلترا و « اوليس كانتا جاللي » في ايطاليا وايضا في اصفهان ، وكذلك اوحى الى « وليم موريس » و « وليم مورجان » ، وبغض النظر عن الخزف الصيني لا يوجد خزف قلد كخزف ازينيك خلال غزواته .

### — اواني « كوباتشي » ذات اللون الواحد :

اعتاد اهل كوباتشي على اقتناء الاطباق المزخرفة



اناء ايراني ذو بريق معدني بصنوبر ، ١٨٠٠م .

كتحف للمنازل ثم باعوها في « ق ١٩ » ، وكانت تصنع من جسم ملون بالابيض ويزخرف بطبقة سوداء تحت الطلاء الزجاجي ، ثم عجينة زرقاء أو خضراء بطريقة تذكر بأواني القرن ( ١٣ ) .

### — اواني « كوباتشي » المتعددة الالوان :

واكب هذا الطراز من الاواني التطور الذي حل بالاولواني ذات اللون الازرق والابيض ، والا يمكن القول بتمائل اواني كوباتشي مع ازينيك رغم التطابق اللوني بينهما ، فالحواف هنا تترك عارية أو تحمل زخارف صينية .

### — اواني كرمان :

في عام ( ١٦٤٤ ) ولظروف تجارية وسياسية كثر الطلب على الخزف الصيني المصنوع في مدينتي كرمان ومشهد ، وخزف كرمان أشد صلابة في الجسم من الكوباتشي ، ومغطى بطبقة رقيقة من الطلاء الزجاجي الاخضر .

### — اواني مشهد :

وهي المجموعة الايرانية الثانية ، ذات اللونين الابيض والازرق وهي في صفاتها وملامحها تعود للاصول الصينية ، النماذج الزخرفية ، تحدد بخطوط رقيقة سوداء وتملا الفراغات بظلال من الطلاء الازرق الصافي .

### — الاواني الايرانية المتأخرة ذات البريق المعدني :

تعتبر مجموعة مميزة من الخزفيات ، وهي لا تدين للتأثير الصيني ، وكانت تصنع من اجسام بيضاء مغطاة بطلاء زجاجي ذي لون اخضر . اما البريق : فكان يوضع إما طلاء زجاجي ابيض في الداخل أو أزرق في الخارج . ولقد حوت هذه الاواني اشكالا جديدة ، اقداح ، زجاجات خمر طويلة العنق ...

### — الاواني الايرانية ذات الارضية الملونة :

في ايران ابان ( ق ١٧ ) تم تقليد بعض السلادونيات بدقة عالية ، فاستخدمت ارضيات بالازرق والتراكواز والزمردى والبنى الذهبي ، والعمل فكرة تلوين الارضية قد استوحيت من الاواني الصينية التي تم استيرادها .

### — كناك كيل وكوتاهيا :



## – نورمبرغ :

في المرحلة المبكرة من القرن السادس عشر بدأ في نورمبرغ ظهور البلاط مغطى بطلاء زجاجي رصاصي قصديري ، وكانت الطريقة في الانتاج تعتمد اساليب مدرسة اوربينو .

## – ونترثور :

وفي نهاية ( ق ١٦ ) بدأ انتاج اواني المائدة من الفايانس في ونترثور وسويسرا .

## – ليون :

قام بصناعة الخزف في ليون خزافو ايطاليا المهاجرين ، ولم يحمل الانتاج طابعهم الخاص واستمدت الرسوم من مصادر محلية كحفريات سولومون برنارد . وكانت طريقتهم تختلف عن مدرسة اوربينو .

## – نايمس :

كان انتاج ورشة الخزاف الفرنسي الاصل ( انطوان سيجالون ) في نايمس ، مزخرفا باللون الازرق القاتم والبرتقالي والبني ، وقد تميز هنا الانتاج تميزا عظيما .

## – روان :

« مازوت اباكويش » ثاني خزاف لانتاج الفايانس في فرنسا ( ١٥٣٠ – ١٥٦٠ ) كان انتاجه الاساسي يركز على صنع البلاط ، واكتشف فيما بعد انه انتج زجاجات عقاقير عام ١٥٤٥ .

## – نيفرز :

بين ( ١٥٨٥ – ١٦٠٣ ) زاولت أسرة كونراد العمل الخزافي ، فكانت خلالها محتكرة ومتفردة . انتجت الاواني المزخرفة من طراز الاستورياتر ، كان الفايانس النيفرز يلون بالازرق الناعم والبرتقالي والاصفر ، وقليل من الاخضر ، ولم يستخدم اللون الاحمر اما الخطوط العريضة فقد نفذت بالبنفسجي .

## – الفايانس الهولندي : انتويرب وهارليم :

في عام ١٥١٢ أسس « جيدو » و « اندرياس » – الايطاليين – في ايطاليا ورشة الانتاج البلاط مع اواني العقاقير ، وفي عام ( ١٥٦٤ ) انشأ أحد أبناء



طبق وابريق بورسلين من عصر تانج كلاهما ١٢٠٠م .

زاول الخزافون الارمن ( جنوب شرق ازيك ) عملهم في عام ( ١٦٠٨ ) وقد ماثلت اواني كوتاهيا تلك المصنوعة في ازيك في تقنياتها ، الا ان طراز الخزاف كان مختلفا ، وفي القرن التاسع عشر أخذ الخزف التركي ( كذاك كال ) ينتج كبورسلين ريفي ، وفي ( ١٩٢٠ ) انتقلت مجموعة من خزافي كوتاهيا الى القدس لصنع البلاط اللازم لترميم قبة مسجد الصخرة .

## الفايانس الاوروبي : خارج ايطاليا

### – هابان : طراز فايانزا :

اواني الفايانس التي عرفت باسم هابان انتجت في هنغاريا في منتصف القرن ( ١٦ ) من قبل خزافين ينتمون الى ( جمعية الاخوة ) الذين يرفضون فكرة تعميد الاطفال ، واتخذوا ذلك رمزا لخرقتهم حيث حرم استخدام الملامح الادمية والحيوانية ، وفي بدايته ( ق ١٧ ) كثرت الورشات وظهر انتاجهم تأثرا كبيرا بالاسلوب الايطالي .

### – هابان : الطراز النباتي :

لحقبة طويلة من القرن ( ١٧ ) انتج خزافو هابان الفايانس المزخرف بالنباتات ، والزهور ، وبشكل سابق لوانه ، وبدا المظهر النهائي وكأنه صورة بالالوان المائية ، وانحصرت خزياتهم بالاطباق والجرار والاباريق ذات الاغطية والتي حملت جميعا تاريخ التصنيع وحرف « ه » .



اندرياس ورشة في هولندا ، وأقام ابن آخر مصنعا في لامبث في إنجلترا في ١٥٧١ . وفي ١٥٧٣ أقيم مصنع آخر في هارليم وكانت الاواني المنتجة ذات ملامح ايطالية .

#### – دلفت : المدرسة الشرقية :

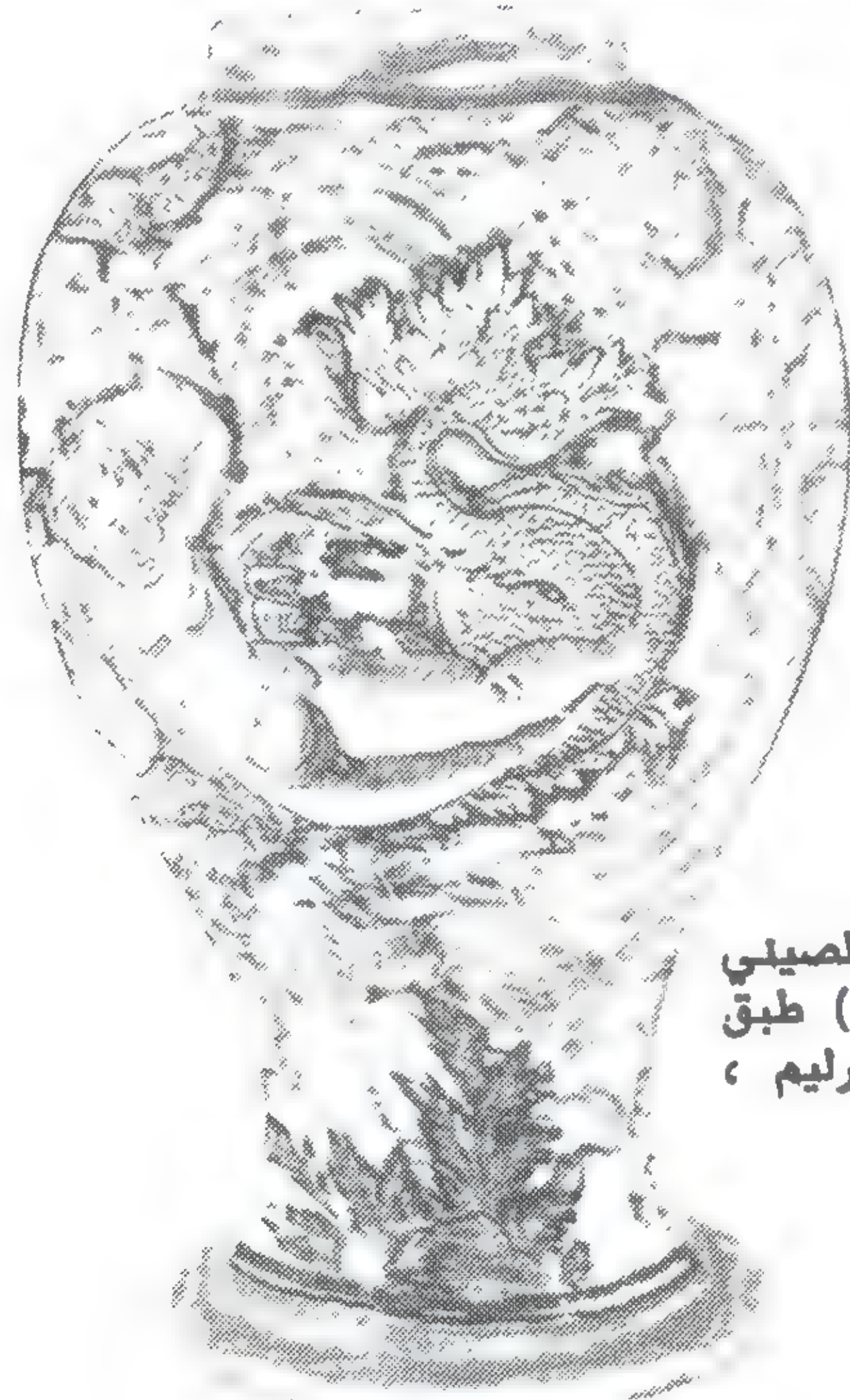
أقام الخزافون في دلفت نماذجهم الزخرفية الهولندية وقلدوا رسوم الفنانين كرافايل ، وكانت المناظر الطبيعية والموضوعات الدينية هي الأكثر شيوعا ، كذلك المناظر التي تمثل بعض الصناعات المختلفة كما في مجموعة « فردريك فان فريجتوم » ، عام ( ١٦٦٠ ) ، وكان هذا النمط الزخرفي هو بطبيعة الحال مصدر الهام لصناعة البلاط .

#### – « مالينج » الدجيت وساوث ورك :

عرفت أعمال الخزافين في إنجلترا من خلال عدد محدود من الاباريق الملطخة بطلاء زجاجي قصديري وأحرف الاواني الفضية . وفي عام ١٥٦٧ أقام ( كريستيان فيلهلم ) صناعة للخزفيات في ساوث ورك ، انتاجها يحاكي تلك الاواني البورسلين من النوع المينج .

#### – اواني دلفت الانجليزية المبكرة :

في عام ١٦٥٠ أقام خرافان من ساوث ورك ورشة



ء فايانس تقليد للشكل الصيني  
فرز ، ١٦٥٠م . ( مقابل ) طبق  
رنيلوس ليبرتزون من هارليم ،  
١٥٠م .

للخزف/ ، وفي حوالي ( ١٦٦٥ ) بوشر بانتاج « اواني دلفت » ثم تعاقب انشاء المصانع فكان من العسير التمييز بين انتاجها ، وتتميز الاواني من نوع الدلفت الانجليزي المنتجة بذلك الوقت بجاذبية خاصة وان افتقدت الراقي الهولندي .

#### – اطباق ذات خطوط زرقاء :

في منتصف ( ق ١٨ ) قام خرافو بريستول ولامبث بصنع عدد من الاطباق الكبيرة المزخرفة عرفت بالاطباق ذات الخطوط الزرقاء المتقطعة ( البلوداش ) ، حملت هذه الاطباق صور شخصية للملوك والملكات الانجليز . وحمل بعضها باقات من الزهور تعتبر مستوحاة من الانزيك .

#### – هانو وفرانكفورت :

في عام ( ١٦٦٦ ) تم اقامة ورشة الانتاج الخزفيات في فرانكفورت بواسطة « جان سيمونث » من باريس وتم انتاج خزفيات ممتازة ذات لون ابيض وازرق ، استعمل النحاس فيها فوق الطلاء الزجاجي متوصلا الى نوعيات ارقى من تلك التي تنتج في دلفت .

### الفايانس الاوروبي : القرن الثامن عشر

#### – اواني هابان :

باحتيال الاتراك للمجر عام ( ١٦٦٣ ) تعرض خرافو الهابان للتشتت ، وبلغ بعضهم دلفت وخلال الحقبة التي تلت استعادت بعض مراكز الخزف انتشارها وتصادف وصول الخزافين مع استتباب قواعد التأخي وطرد الاتراك عام ١٦٨٦ ، وغمرت الملامح المميزة لخزف الهابان تحت الفيض من الخزاف والتي صارت تحتوي على ملامح آدمية وحيوانية .

#### – روان والطراز المتأليء ( ستايل رايونانت ) :

في الربع الاخير من القرن ( ١٧ ) وفق « آدم بوترات » – في بورتلاندي – في اقامة نماذج من الخزاف تعتمد على اللون الابيض والازرق والتي كانت ذات مظهر مميز ويتطلب انتاجها القليل من الخبرة ، واعتمدت هذه النماذج من النوع المتأليء على الخطوط المتعرجة والمنكسرة او المشعة من حافة الطبق في اتجاه مركزي .

#### – نيفرز والبلويرسان :



طبق من دلفت متعدد الالوان تقليد للبورسلين الصيني متعدد الالوان .



توقف الانتاج في ستراسبورغ في عام ١٧٥٤ بسبب سوء الادارة ، أما الورش الاخرى والتي أسست بعد ذلك فقد اعطت منتجات رائعة ، وفي اسكندنافيا انحصر عمل الورش في تقليد الكل من الخزف الفرنسي والالماني . ورغم دخول اسلوب نقل الصور بالطباعة الى رويستراوند ، الا أن عظمة وقع الالوانى الانجليزية الكريمة اللون اعاقت انتاج الفايانس مما استدعى الورش الاوروبية اما الى التحول نحو انتاج الالوانى (الكريمة) او الاعتزال .

## الخزف الحجري الاوروبى

### — فرانكفورت وكولونيا :

اعتمد تطور الخزف الحجري في اوروبا على ترسيبات الطينيات الحرارية اللدونة المتواجدة في وستروالد ووادي الرين بين فرانكفورت وكولونيا . كانت الالوانى في العصور الوسطى تحرق في درجات الحرارة المنخفضة اللازمة للفخاريات فقط الا أنه اكتشف أنه بتسخين هذه الاجسام الى درجة حرارة مرتفعة تكون النتائج اجسام صلبة ولا تحتاج الى طلاء زجاجي ليمنع رشح المياه منها ، وانها لا تنصهر في الافران .

### — الطلاء الزجاجي الملحي «الكولوني» :

تمتعت اوانى ( البلويرسان ) بالكثير من الشهرة وهي تعتمد تغطية الجسم بلون ازرق بيرسان غامق يتلوه اجراء للتفاصيل بطلاء ابيض معتم او اصفر او برتقالي ، وقد تم تقليدها بواسطة خزافي ( روان ) ودلفت وايضا في انجلترا .

### — موستير و طراز بيرين :

في حوالي ١٧١٠ م ابتدا الخزافون في موستير في محاكاة رسومات ومنحوتات « جان بيرن » وهو المصمم الخاص بالملك ( في جبال الالب ) وكان الاطوار المستخدم في هذه الخزاف عبارة عن بعض الحيوانات الصغيرة والطيور والاقنعة كما في طراز رايونات والبلويرسان . دام هذا الطراز حتى الاربعينات من القرن ١٨ حيث امتد ليشمل اسبانيا وايطاليا .

### — موستير والكورا :

استوعب خزافو اسبانيا ( ق ١٧ ) الاتجاهات التي لازمت الفايانس الاوروي من المناظر الشائعة لوانهم جولات القنص ومصارعة الثيران . وكان المنظر يعطي رقعة السطح المزخرف كلية .

### — ستراسبورغ والازهار الهندية « فلور ديزانيد » :

اقيمت ورشة في ستراسبورغ في ١٧٢١ كانت المنتجات عادية ، وفي عام ١٧٤٨ حصلت نقطة تحول في تاريخ الفايانس الاوروي حيث التحق عدد من الخزافين الطموحين من مصانع ( ميسن ) بفريق ( هانونج ) محضرين معهم اسرار التصوير فوق الطلاء الزجاجي المينا ، واستخدمت الزهور الهندية السهلة .

### — اوانى دلفت الانجليزية المتأخرة :

في ليفربول وفي عام ( ١٧١٠ ) اقيم معمل للالوانى من النوع دلفت وفي منتصف القرن نفسه أصبح عدد المصانع اثني عشر مصنعا في نفس المدينة ، اتجه المصممون الى فرنسا لمزيد من الوحي والالهام في منتجاتهم ، وفي العقد التالي ادخلو طريقة جديدة : استبدال اللون الابيض المعتم كارضية بأبيض مشرب بالازرق ، إلا أن هذه الالوانى كانت قابلة للخدش والتشقق حيث نافسها في ذلك الخزف الحجري الابيض .

### — سووفولدا : نهاية الفايانس :



كانت الاواني المصنوعة في المدن الغربية من كوالونيا تحمل الطابع القوطي ، قصيرة ومنمجة . وكان صانعو الخزف الحجري متأثرين تأثرا متزايدا بصناعتين محليتين هما البرونز والصفير والواناني التي زخرفت بطريقة الضغط بالاختام المزخرفة .

### - سيجبرج: الخزف الحجري الابيض :

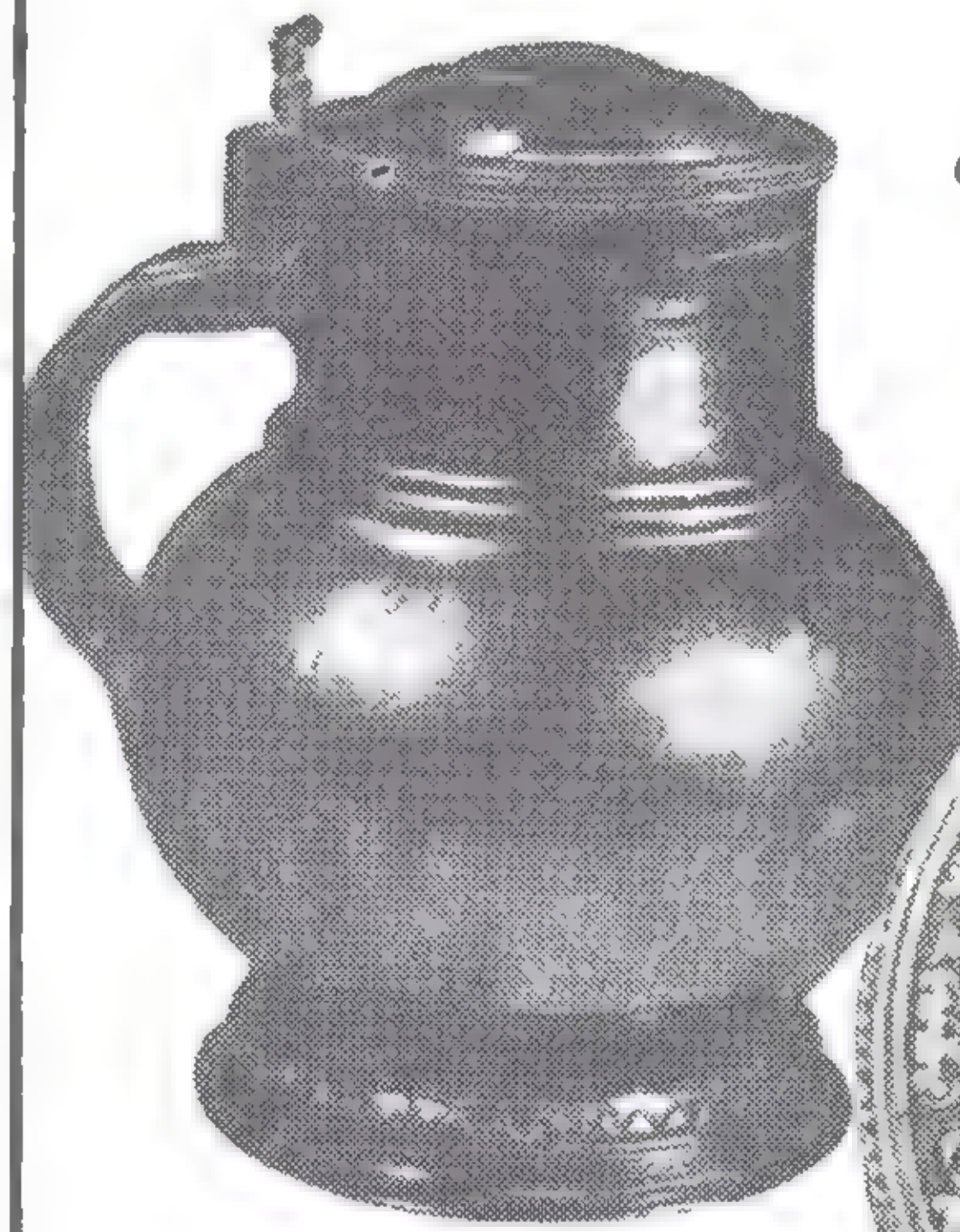
في بداية ( ق ١٦ ) ظهرت ملامح عصر النهضة على التصميمات الزخرفية وتجسد الاحساس بها في راينلاند وكان لموضوعات الخزاف مصدرين : الاول تقليدا للواناني المطروقة من الذهب والفضة ( وجوه بلحي كثيفة ) . وزخرفت الاباويق بطريقة بارزة رائعة . اما المصدر الثاني فقد استمد من منحوتات مدرسة متاني نورمبرغ ، تم التشكيل بطريقة القالب .

### - ريرن : الوان ما تحت الطلاء الزجاجي :

اول من سجل الخزاف هذه على الخزف الحجري الاوروبي كان « جان ايمز مينكن » من ريرن ، استخدم الازرق الكوبالتي كألوية الخزاف ، وبعد ذلك بقليل استخدم اللون البنفسجي . وقد كانت صناعة الخزف الحجري ذي الطلاء الزجاجي الملحي كثيرا خلال الحرب . من اهم الامثلة لاتي بقيت « البلاومين » عبارة عن شكل بيضوي بسيط رقبة مسلوكة عليها رسم القناع بلحية كثيفة .

### - كراوزن : خزف حجري بالينا :

اناء مالفج ( يسار ) ، ١٥٥٠م  
وطبق فايانس ربما صنع جانسون ،  
١٦٠٠م . ( مقابل ) قلينة خمر ،  
١٦٥٢م وقلينة عقاقير ، ١٧٢٠م  
الاثنان ربما من لامبت .



مع بداية القرن ١٧ استخدم خزافو النمسا المينا فوق الطلاء الزجاجي . استخدموا الالوان : الازرق والاحمر والاصفر والابيض والاخضر . بمواد زجاجية قابلة للصهر . اما اكثر الاشكال شيوعا فكانت اقداح كبيرة مغطاة بمجينة بنية او سوداء ، نحتت زخرفتها عن طريق توضيح ملامح الفكرة الزخرفية بالمينا الملونة .

### - بوتجر : الخزف الحجري الاحمر :

في اواخر القرن ١٧ ظهرت اشهر شخصيتين في تاريخ الخزف : « دوايت وجوهان فريدريك بوتجر » . بدأ بوتجر في ١٧٠٤ في تصنيع الاحجار الكريمة لمدة ثلاث سنوات لم يحصل الا على الخزف الحجري الاحمر المماثل لطينات ( دالفت ) ولكن في ١٧٠٨ استبدل الطين الاحمر بالكاولين الابيض واكتشف سر البورسلين ، فاقم مصنع ميسن في عام ١٧١٠ م .

### - دوايت من فولهام :

حصل دوايت على حق براءة الاختراع لانشاء صناعة الخزف الحجري . واثام ورشة لذلك في فولهام اعتمادا على العمال الهولنديين . اعتمد في الانتاج على الخزف الحجري الاحمر والرمادي .

### - الاخوان البرزوجيمس موالى :

قدم الاخوان الى انجلترا عام ١٦٨٨ وباشرا بصناعة الخزف الحجري في فولهام . ثم نزحوا الى برادويل حيث عملا سويا . جاءت التسمية ليس فقط للتعبير عن اوانيهما ولكن عن تلك المقلدة لها .

### - جون وتوماس استبوري : خزف حجري ابيض بطلاء زجاجي :

اعمل جون استبوري ( ١٦٨٦ - ١٧٤٣ ) لدى الاخوين البرز ، اطلع على اسرارهما الصناعية . وحين غادر المدينة اسس صناعة خزفية خاصة في ( شيلتون ) حيث اخذ يصنع كلا من الخزف الحجري والالفخار اي الطلاء الزجاجي الرصاصي والحقيقة ان آل البرز خلفوا تراثا يتمثل في القوالب الزنبركية والطلاء الملحي . والاهم : وجوب تنقية الطبق قبل استخدامه الانتاج الاوانسي النحيفة .

### - الخزف الحجري الابيض الانجليزي المطلي بالمينا :

عند حلول ١٧٦٠ بدأت ورش البورسلين الانجليزية



بتخريج فنيها من صناع طلاء أليينا الخاص بها ، وقد أحرزت الأواني ستافوردشير ذات الطلاء الملحي المصنوعة من الخزف الحجري الأبيض نجاحا منقطع النظير وتفوقت على ألبانيانس .

## الخزف الاوروبي : آثار القرون الوسطى

### - اواني سجرافياتو في عصر النهضة بايطاليا :

يعتقد ان انتاج اواني سجرافياتو في شمال ايطاليا قد بدأت في حوالي ( ق ١٣ ) ومع حلول ( ق ١٥ ) اتسعت طرق الخزف مع تعدد الورش قرب ( فيرونا ) ، شابهت النماذج المبكرة أسلوب بيزانطة وسورية حيث المساحات اللونية الحمراء الحديدية او الخضراء النحاسية . اما الخزف فكانت قوطية : ( نباتات وادروع حيوانات ) .

### - اواني سجرافياتو في اوربا :

منذ بداية ق ١٧ عرفت الاواني السجرافياتو انها اواني ريفية واعد معظمها خصيصا لحياء مناسبة شخصية او عائلية كمولد او زواج ومازال هذا النوع من الاواني الخزفية ينتج في أماكن عديدة حتى الان .

### - الاواني (البندكتية) واواني (تيودور) الانجليزية:

اظهرت الاواني الاوروبية في ق ١٦ تباينا كبيرا . وقد اعتمد خزافو الانجليز منحى جديدا واظهروا تعصبا شديدا لانتاج الاواني ذات الاشكال البسيطة واخذت اجسامها اللون الاحمر الداكن المغطى بطلاء زجاجي بني غامق .

### - برنارد باليسي وسان بورشير :

شهد القرن ١٦ في فرنسا بزوغ وتفوق نوعين مختلفين من الاواني ذات الطلاء الزجاجي الرصاصي . اولهما من النوع المتوهج الذي اوجده « برنارد » حيث ابتداء الرسم على الزجاج . وفي ١٥٦٣ اقام ورشته في تولورين في بلويس . اما خزافو سان بورشير فقد انتجوا اوان خزفية بيضاء ذات تجاعيد مزخرفة باللوان حمراء وسوداء

### - عائلة برونيغ من نورمبرج :

يعود تاريخ اول انتاج لهذه العائلة الى الربع الثاني من ق ١٦ . معظم اوانهم تتواجد بها افاريز او صور

وملامح على الرضوية زرقاء قاتمة من الكوبالت . اما المواضيع التي تناولتها الخزاف فقد اسنلهم معظمها من التوراة وبعض الاساطير . تم تقليد هذه الاواني بنجاح في اكريمز ( النمسا ) وانابرج ( ساكسونيا ) .

### - الاواني الاوروبية المزخرفة بالمجينة :

حظيت هذه الاواني بالقليل من الدراسة المنتظمة . كانت انيتهم عبارة عن خزف احمر من تصميمات بيضاء بانابيب الطين الابيض ومغطاة بطلاء زجاجي رصاصي . واستخدمت فيها موتيقات النماذج الهندسية . اهم أسلوب الرسم بالضغط بالمجائن يتضح في تلك الاواني المصنوعة في درثام ( انجلترا ) مع بداية ق ١٧ حيث كانت الخزاف تطبق على نماذج ( بندكتية ) خالصة .

### - اواني ستافوردشير ذات المجائن :

بلغت الخزف بالمجائن في ستافوردشير اوجها بأعمال ( توماس ووالف ) ، وقد صنعت تلك الاواني من الخزف الاحمر وغطي وجهها بمجينة بيضاء تحمل تصميمات ورسومات منفذة بالطين الاحمر والاسود والبني ثم يغطي السطح كلية بعد ذلك بطلاء زجاجي .

### - اواني المجائن « المرخمة » و « المريشة » :

وهما طريقتان حديثتان للخزف بالضغط فكان لصق المجينة متعددة الالوان يتم يدويا اما على هيئة شرائط افقية ثم تضاف بقع لونية في اتجاه عمودي على اتجاه الاشرطة ، وتكون في النهاية شكل الريش . او توضع الاشرطة اللونية ثم يهز الاناء كله كي تتداخل الالوان مكونة تمريجات الرخام .

## الخزف الابيض الراقي

### - خزف ستافوردشير :

وصلت صناعة الخزف الى السيادة في الفترة بين ١٧١٠ و ١٧٨٠ وبعد ١٧١٠ بداية تطور الخزف وهي السنة التي ترك فيها انتاج الاواني ستافوردشير والتي ابتداء فيها انتاج الاواني من نوع دلفت في ليفربول . وهي اخر سنة كانت تنتج فيها الاطباق الكبيرة يدويا بطريقة المجائن بالضغط .

### - اواني ستافوردشير السيراميكية (كريمور) :



بعد ١٧٤٠ طرأت تحسينات على نوعية الطلاء بفضل « بوت » و « وودجود » و « وايلدون » حيث تم طحن خام الرصاص مع الفلنت مع الطينيات تحت الماء وتطبق كمستحلب على النماذج الخضراء التي لم تحرق بعد ( طريقة وودجود ) اما طريقة « بوت » فكانت : تطبيق المصق على اجسام الاواني المحروقة حرقا اوليا (بسكويت) ثم اعادة حرقها ليتكون الطلاء الزجاجي . واما « وايلدون » فيقال انه استبدل الطينيات .

### — سادلر وجرين : الطباعة بالنقل :

٢٢٣.

نظرا لان تطبيق المينا كان يعد مكلفا فقد كان احد الحلول هو ان تطبع المينا على السطح مباشرة . كما وابتكرت طريقة تركز على اساس ملء الخطوط المحفورة داخل لوحة نحاسية بواسطة مسحوق المينا ، مع حبر طباعة مناسب ثم ينقل النموذج الزخرفي الى قطعة من الورق وبعدها ينقل على سطح الاناء .

### — وايلدون : الطلاءات الزجاجية الرصاصية الملونة :

خلال الانتاج اليدوي كانت الالوان تصنع على شكل مسحوق تحت الطلاء الزجاجي الرصاصي ويستخدم لذلك خامات الكوبلت والمنغنيز والنحاس والحديد . اهتم « وايلدون » بنفس الدرجة باستخدام الطلاء الزجاجي الملون والمطبق على مساحات على جسم الاواني . وقد اثبتت الطريقة نجاحها حين يراد اختصار النماذج البارزة لاوراق النباتات والفواكه .

### — جوزيا وودجود : الفترة المبكرة :

وهو جفيد توماس وودجود . اقام في عام ١٧٥٢ ورشته الخاصة ثم شارك مع « توماس وايلدون » كان جوزيا يبحث عن اكتشاف جديد في هذا العالم ( الخزف ) واتمثل « الشيء الجديد » في البحث عن طلاء زجاجي ملون .

### — جوزيا وودجود : الفترة المتأخرة :

في عام ١٧٦٠ وقع على اتفاق عمل مع « جون سادلر » حيث كانت الاواني ترسل الى ليفربول لتنقل عليها الطباعة . ثم شارك « توماس بنتلي » في ١٧٧٠ حيث كانت ترسل الاواني للندن لتطبيق المينا عليها باليد . واكسب وودجود الكثير من منتجاته حيث بلغ ثمن القطعة من الطقم الامبراطوري الروسي عام ١٧٧٥ ٣٥٠٠ جنيه استرليني .

(١٥٥)

سيجبرج  
الابيض



↑  
ابريق من الخزف المجري بالمينا  
بزخرفة مصنعة بطريقة القالب  
كراوزن ، ١٦٥٠ م .

اهم التطورات في ثلاثينات ق ١٨ هو انتاج اوان ذات اجسام من اللون الابيض اللطيف ، وكانت هذه الاجسام تغطى بطلاء زجاجي رصاصي وتحرق في درجات حرارة اقل التعطي لون كريم غامق . وفي اوائل الاربعينات في القرن الثامن عشر بدأ كثير من خزافي ستافوردشير بانتاج اواني عاجية اللون والجزء التجارب عليها .

بوت وودجود ووايلدون : الطلاء الزجاجي  
الرصاصي المتطور :



فنجان شاي من البلاستيك وصحنه  
واناء لبن .



ابريق وفنجان ببريق معدني ،  
ستافورد شير ، ١٨٢٠م .

#### – معاصرو ودجود : لينز وليفربول وبريستول :

وهو المثلث المنافس الرئيسي لستافوردشير . كانت  
الآنية أكثر اصفرارا من تلك المنتجة في ستافوردشير  
والطلاء الزجاجي ذا طيف أخضر فاتح . وبحلول ١٧٨٠  
أخذت لينز في إنتاج الاواني ذات الطباعة المنقولة ثم تم  
إخراج فهرس يحوي تصنيفا للاواني في ليفربول . أما  
بريستول فكان إنتاج الاواني ذات اللون الكريمي المائلة  
إلى الرمادي . وامتازت بطلاء زجاجي رصاصي أصفر .

#### – معاصرو ودجود : رالف وود ، فيليكس براث :

مثل رالف النصير الأكبر لاتجاهات وايلدون ،  
خزفياته الهزيلة المرححة صنفته كأشهر خزاف في  
ستافوردشير ، أباريقه كانت على أشكال آدمية أهمها  
أبريق « توبي » . واستمر ابنه « رالف الثاني » في  
الإنتاج بعد موته ثم « إينووخ وود » . ونوع جديد ينسب  
« لفليكس براث » كان ذلك ذو الألوان البارزة تحت  
الطلاء الزجاجي باللون العسلي والأزرق والأخضر والبني  
والبنفسجي .

#### – جوزيا ودجود : البازلت والاجسام الجافة الآخري :

من الابتكارات جوزيا أيضا أنه أعاد صياغة اللون  
الأسود ( المصري ) باحلال طين (ديفونشيرا) الرافقي محل  
الطين المحلي مع إضافة المنفيز وبعض الخامات الحاوية  
على حديد . أكسبت الخلطة الجسم لونا أسود فأعاد  
تسميته بالبازلت كما وحسن الاجسام الحمراء الداكنة  
والحمراء الفاتحة وعسلية اللون فأعادوا تسميتها بأواني  
«روزو انتيكو» و « تيراكونا » و « كين » .

#### – جوزيا ودجود : اواني ( اليشب ) :

أصبح بإمكان ودجود فيما بعد ١٧٨٠ ان يصل الى  
إنتاج أكبر . فقد انحصر الاستخدام حتى ذلك الحين في  
إنتاج آنية الزهور المزخرفة واصارت فناجين القهوة  
والشاي والابريق والدوارق والاطباق تصنع من اواني  
اليشب ، الا انها لرقيتها لم تصنع بكثرة كباقي الآنية .



## – الاواني ذات البريق المعدني الانجليزية واواني «موخا» :

في الحقبة الاولى من القرن ١٩ ادخل البريق ، وكان له نوعان : الاول مبني على البلاتين والاخر اساسه الذهب ويعطي لونا ورديا او بريقا أرجوانيا ، وغالبا ما

اناء مطلى باللون متعددة ، بيرو .  
(مقابل) خزف ريفي حديث، بولندا .



انبة تصميم كيث موريه . ودجود ،  
١٩٣٥م .



طبق البريق الفضي على الاواني ذات اللون الكريمي التي تحاكي الاواني الفضية المعاصرة لها ، بينما طبق البريق البنفسجي على تلك ذات اللون الكريمي التي تحاكي الرخام ، وشاع نوع آخر من طرق الخزف وقد اعتمد انتاج الانية من النوع ( الموخا ) مزج التبغ مع لون ما تحت الطلاء الزجاجي ، وطبقت الخزاف الخاصة بالموخا على كل الاباريق والسلاطين والاقداح . .

## العصر الصناعي

### – طباعة ستافوردشير تحت الطلاء الزجاجي :

تمت طريقة تطوير اسلوب الطباعة باللون الازرق في الستينات من القرن ( ١٨ ) ثم طورها « روبرت هانكوك » في وركشستر ، « واتوماس ترانر » من كونجلي ، ثم في ( ١٨٤٠ ) تم تطوير الطريقة ، بحيث اصبحت عملية الطباعة مثالية ومناسبة للانتاج الصناعي في كل بلدان أوروبا وحتى في أمريكا .

### – الطباعة المتعددة الالوان :

في الاربعينات من ( ق ١٩ ) تنافست شركتان في ستافوردشير على انتاج الطباعة المتعددة الالوان ، فتفوقت شركة ( برات ) على شركة ( كولينز وريينولدز ) والفضل يعود الى ( جيس اوستين ) الذي استطاع ان ينقل خمسة الوان او اكثر .

### – خزف حجري بطريقة صب العجينة :

اعاد « تشارلز ميغ » لصناعة الاقداح والاباريق ( خزف حجري ) نبضها في الثلاثينات فوق ( ١٩ ) فانتج الكثير من الاواني البيضاء غير المزججة والاباريق المصبوبة ذات الجوانب المستقيمة ، كما وانتجت اوان اخرى مزخرفة بسيقان النباتات المتسلقة وزينت مقابضها بالاعصان .

### – طلاء « روكنجهام » الزجاجي « المينا المظلل » ( امامبرا ) :

استخدم طلاء روكنجهام في اقامة الخزاف على



الأوعية الشاي والأواني المطبخ ، كما اشتقت نماذج زخرفية جديدة بواسطة البارون « ترميلي » في الأربعينات ، وكان هناك زخارف بارزة مغطاة بطلاء زجاجي ملون شفاف ينساب داخل التجاويف لينتج ظلالاً لونية متعددة ، أطلق الفرنسيون اسم ( أمومبرا ) على هذا الأسلوب .

### - عصر المعارض :

بعد معرض باريس ١٨٤١ م ومعرض ( مانيا ) عانت صناعة الخزف ، حيث اتجهت الأفكار نحو البحث عن ( شيء جديد ) فانتحلت أفكار أخرى وانتشرت عدوى التقليد في جميع أنحاء أوروبا .

### - ماجوليكا :

في خمسينيات ( ق ١٩ ) قلد ريستوري من نيفرز الأواني الإيطالية ذات الطلاء الزجاجي القصديري تقليداً جيداً ثم نقل الخزافون الإيطاليون هذه النماذج في كل روما وودوكيا وفلورنسا ، كما تم تقليد أواني الماجوليكا في مصنع بورسلين ( برلين ) فاتسع مفهوم الماجوليكا ليضم جميع الأواني الكريمة البارزة النقوش فأصبحت الماجوليكا من أكثر أنواع الخزف إنتاجاً في العالم الفكتوري .

### - خزف « الاستوديو » المبكر :

أساس فكرة خزف الاستوديو هو الجمع بين ( اتقان الصنعة ) والاحساس الفنان ، عمل بذلك ( تيودورديك ) متأثراً بالأواني الفارسية ، كذلك « وليام دي مورجان » واهتم في إنتاج أوان ذات بريق معدني في ثمانينات ( القرن ١٩ ) .

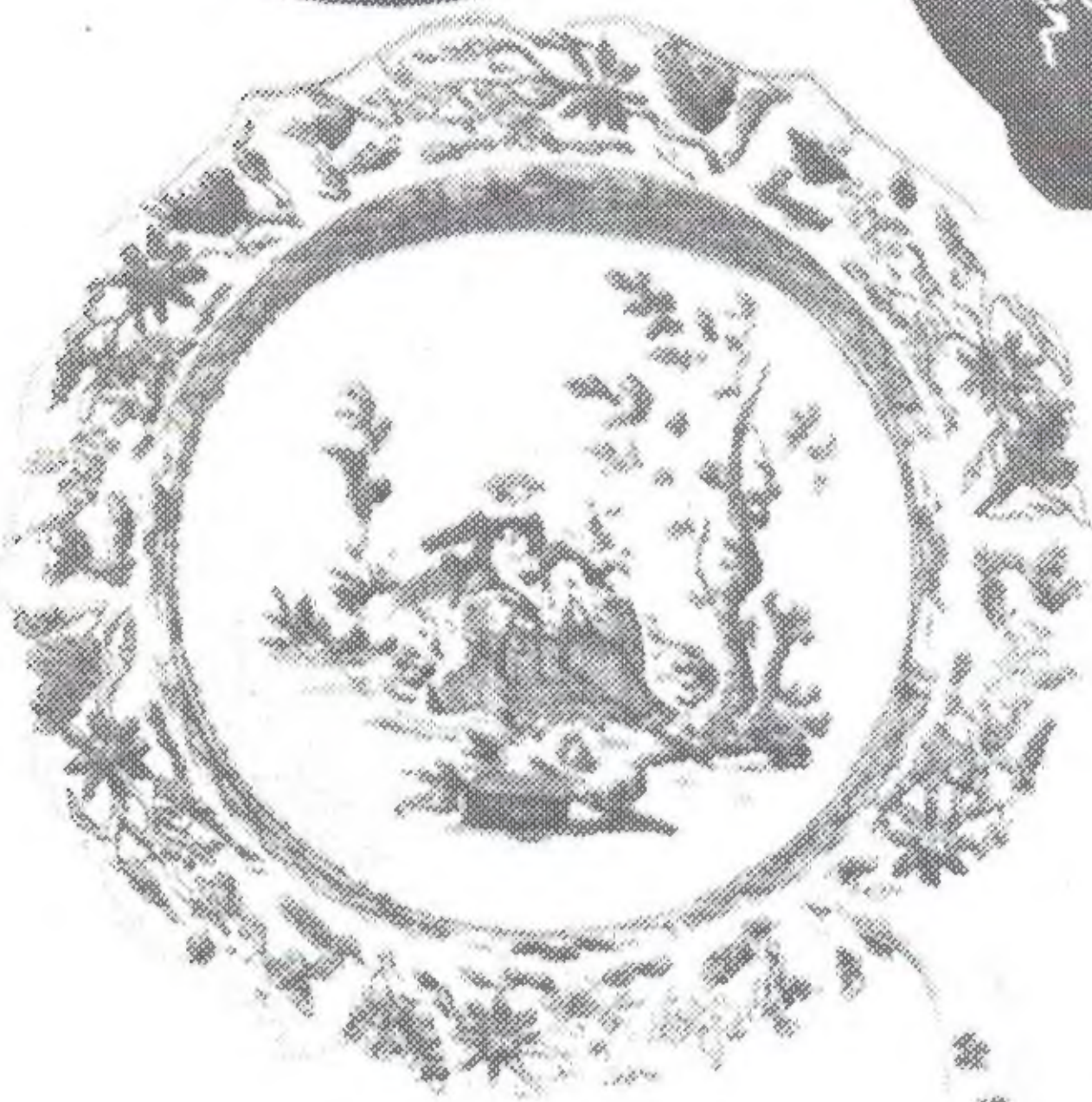
### - الفن الحديث : ( آرت نوفو ) :

في ١٨٨٧ التحق الخزاف الياباني « كاتاروشيرايا ماداني » بفريق مراكز خزف روكوود ، تم في هذا المركز الحصول على بريق واضح على الأواني ، أضفى هذا الياباني الطابع الزخرفي الياباني على أواني المركز ، فكانت الأواني مشتقة من طراز ( تانج ) و ( سانج ) بينما كانت التكنولوجيا غربية خالصة .

### - برناردليش :

رغم أنه ولد في الصين إلا أنه أتم علمه في إنجلترا

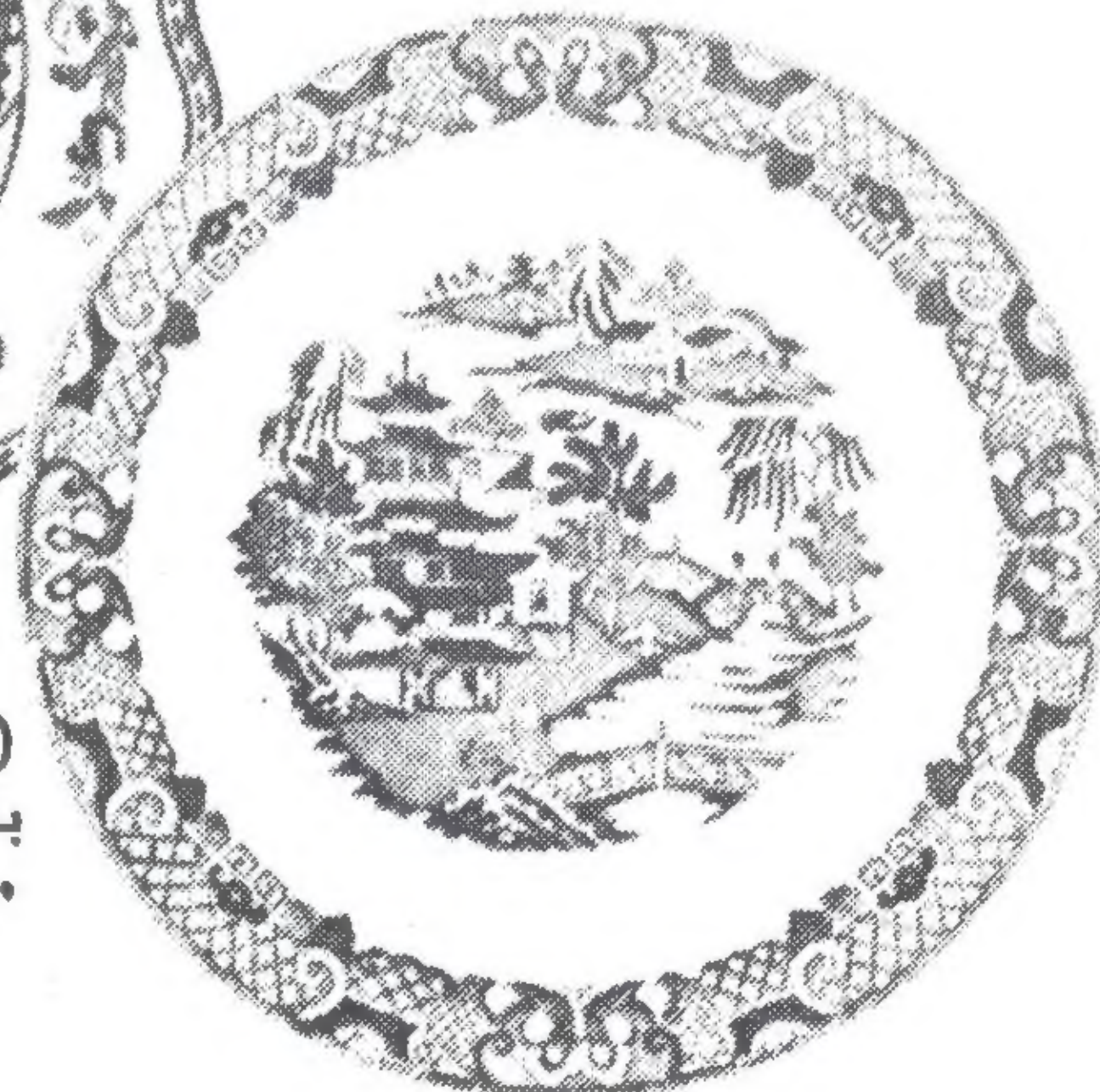
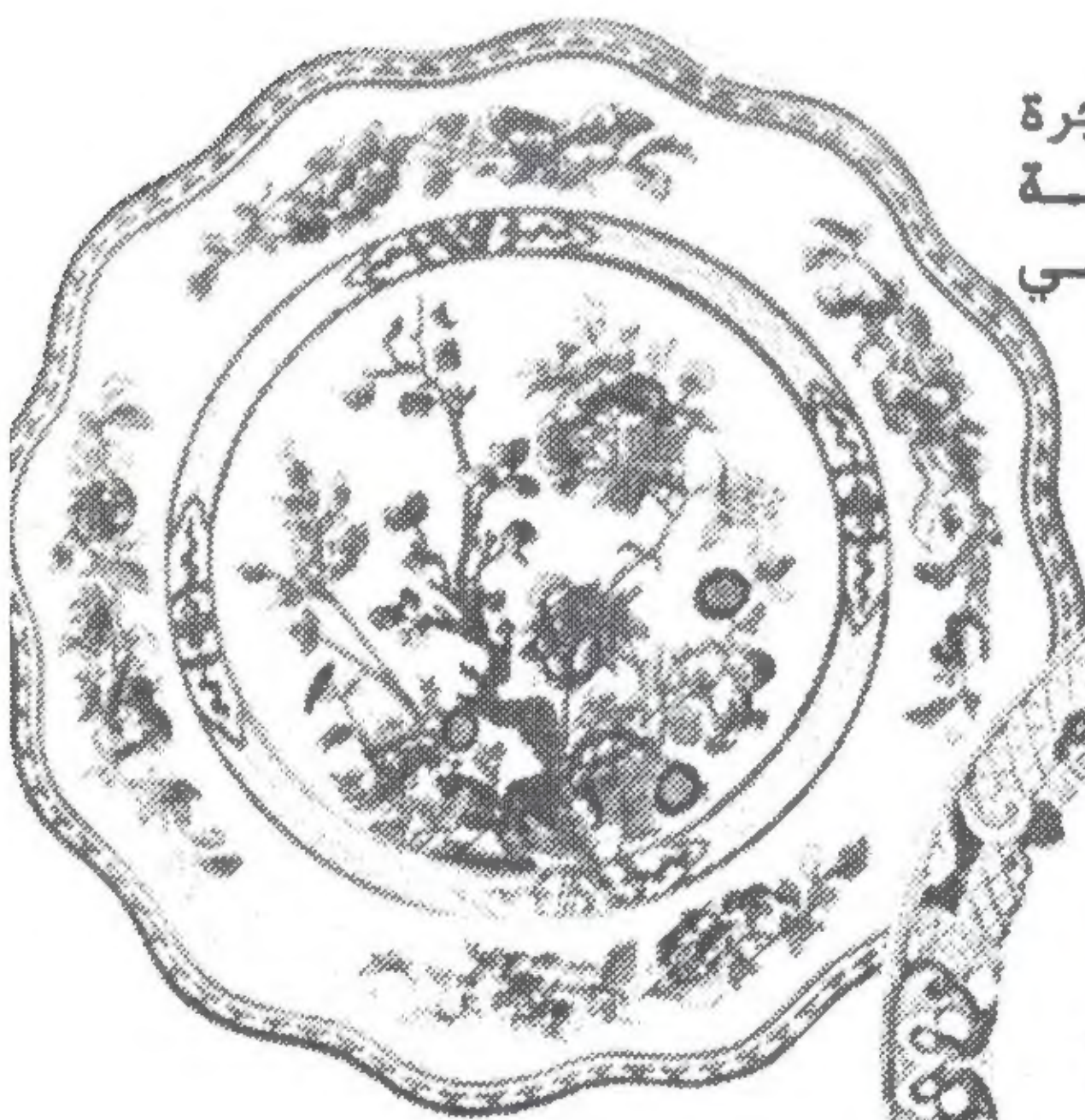
ابريق من رومانيا مزخرف بطريقة الضاغط بالعجينة ، ١٨٠٠م ستافورد شير ، ابريق لونه كريم ، ١٧٥٠م . ( مقابل ) ابريق شاي مزخرف بطريقة فرع شجرة بيضاء ستافورد شير ، ١٧٤٠م .



طبق وابريق للشاي بالميلا البيضاء ستافوردشير ، ١٧٢٠م .



سحس « شجرة هندية » و « شجرة الصفصاف » برسومات شائعة بالطباعة تحت الطلاء الزجاجي ١٨٠١ و ١٧٨٠م .



( مقابل ) طبق بألوان متعددة بالحفر لسيجي أوستن : برات ، ١٨٥٠م .



الاولواني اليدوية الى اسلوب الانتاج واسع النطاق ، ثم في العشرينيات ظهر المذهب « الانتفاحي » الذي أسسه « والتر جروبيوس » ولكن في بريطانيا انتجت اولواني مبسطة التصميمات اصبحت فيما بعد نقطة انطلاق لتطوير صناعة الخزف آليا .

### – اواني المطبخ وحجرات المائدة :

بانتاج الزجاج المقاوم للحرارة في الفرن ، فتحت آفاق جديدة أمام الخزافين الانتاج خزف حجري يقاوم الحرارة ، كما فاضت المساكن الحديثة الضيقة ضرورة التخلص من البروزات والايدي السهلة تخزين الاواني داخل بعضها ، ووجب البحث في تلاؤم الاواني جميعا مع بعضها .

### – البلاستيك والصلب الذي لا يصدأ ( الفولاذ ) : « موحد التصميم » :

استخدمت صناعة المواد الاخرى ( كالبلستيك ) أشكال الخزف وتصميماتها بتقنيات مختلفة فأصبحت القوالب تصب كاملة بما في ذلك ايدي الاواني ، أما اواني الفولاذ فقد صممت لها قواعد عريضة لتسمح بسطح اكبر للانتقال الحراري ، فبات السؤال : الى اي مدى يكون استخدام الخزف وظيفيا .

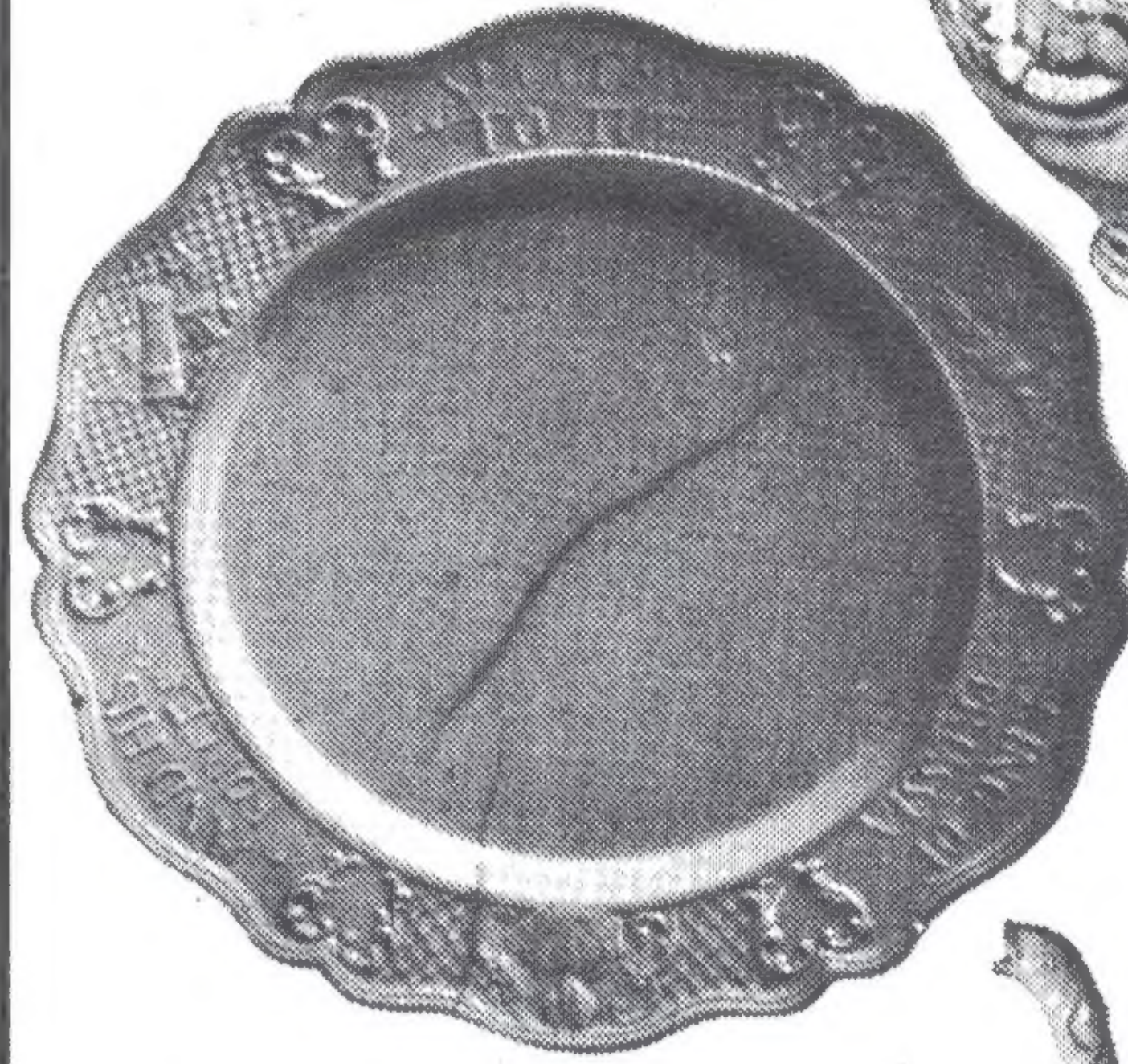
### – الخزف الريفي اليوم :

أصبح العثور على الخزف الريفي صعبا جدا ، حيث الخزافون الاصليون باتوا يصنعون الاواني السياحية ، كقناني الخمر مغطاة بالمعجينة وصدف البحر ويبيعونها على انها اثرية ، إلا انه لا زال هناك هؤلاء الذين يزودون جيرانهم بمنتجات خزفية حقيقية غير مفشوشة ، تعكس منتجاتهم وخاماتهم صدى العصر الذهبي .

### – الخزف البدائي اليوم :

لم تكن جميع الخزفيات البدائية بسيطة ومفيدة فقط ، فقد كانت الاواني في البيرو تصنع في قوالب وكانت اوانيهم وباريقهم تتخذ اشكال حيوانات او صور آدمية ، فلم تظهر تكنولوجيا عالية فحسب بل وتطورا في علم الكاركتير ايضا . وكما في الخزف الريفي قانية الخزف البدائي الموجودة في المتحف تحكي الكثير عن صانعيها واثرائهم الفني .

اناء نرجيلة من كرمان بطراز مختلط  
ايراني وصيني ، ١٥٥٠م . (مقابل)  
طبق كوباشي متعدد اللون ،  
١٦٠٠م .



طبق من الخزف المجري وابريق  
شاي ستافورشير ، ١٧٣٠م .

ثم بسفره الى اليابان ، تعرف بالطرق المحلية لعمل الخزفيات ، ثم عاد الى انجلترا فأسس ورشته الخاصة ( ١٩٢٠ ) ، واعتمد على الخامات المحلية واستخدم عجلة الخزف في التشكيل ، تأثر بالاولواني من نوع ( سانج ) والاشكال التقليدية الانجليزية ، وكانت زخرفته تعبر عن حرية في رسم الخطوط .

### – المصنوعون في الصناعة :

بتوسع خزف الاستوديو في بدايات ( ٢٠ ق ) أصاب صناعة الخزف بعض الحيرة ، حيث أصر بعض الصناع على الرجوع الى الاصول القديمة ، بينما اتبع الآخرون القواعد التي وضعها خزافو الاستوديو وحاولوا